San Francisco Public Library
3 1223 0063 6222 3

Die Leutfolge Oper

von

Ludwig Schriedermair

SAN FRANCISCO PUBLIC LIBRARY
3 1223 00636 2223

77 46

GERMAN
782
ZSch32d

Schiedermair, Ludwig, 1876-1957
[Die deutsche Oper;]
Die deutsche Oper; Grundzuge ihres Werdens und Wesens. Leipzig, Quelle & Meyer, 1930.
326 p. illus. music. $10.00

Bibliography included.

1. Opera, German - History and criticism. I. Title.

POCK CARD
4812187

770710

CSf
SF

LUDWIG SCHIEDERMAIR

DIE DEUTSCHE OPER

DIE
DEUTSCHE OPER

Grundzüge ihres Werdens und Wesens

VON

DR. LUDWIG SCHIEDERMAIR
ordl. Professor der Musikwissenschaft an der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

1 9 3 0

VERLAG VON QUELLE & MEYER IN LEIPZIG

SAN FRANCISCO
PUBLIC LIBRARY

ALLE RECHTE VORBEHALTEN

BUCHDRUCKEREI OSWALD SCHMIDT G.M.B.H.
LEIPZIG

VORBEMERKUNGEN

Die Erschütterungen und Wirrnisse, die am Ende des Weltkrieges die Grundlagen des deutschen Geisteslebens erzittern ließen, trugen neben gesunden Reformgedanken auch eine Fülle von Ideologien zur Oberfläche, die vielfach nicht so sehr einem staatsmännischen Kulturgewissen entsprangen und darauf gerichtet waren, Abgestorbenes, Verbrauchtes auszumerzen, als vielmehr aus unstillbarer Sehnsucht nach neuem Beginn, aus Abneigung gegen die Vergangenheit und wohl auch aus egoistischer Überlegung die Gebiete der Kunst in ein Trümmerfeld zu verwandeln trachteten, um auf ihm ihre Traumgespinste der Verwirklichung entgegenzuführen. Die politischen Umwälzungen sollten freie Bahn schaffen, auch gegen die angeblich höfische „Prunkoper" Sturm zu laufen und sie zu vernichten. Was verschlug es den hemmungslosen Schwarmgeistern, wenn auch eine jahrhundertelange Entwicklung gegen ihre Schlagworte sprach, wenn das Werk Richard Wagners als letzte Repräsentation deutscher Kultur selbst im feindlich gesinnten Ausland noch Geltung hatte. Die deutsche Oper wurde mit der Prunkoper schlechthin identifiziert und als solche kurzerhand auf den Index gesetzt.

Der leidenschaftliche Sturmlauf zeitigte freilich das Gegenteil des erwarteten Ergebnisses. Die deutschen Opernbühnen leisteten nicht allein siegreichen Widerstand, sie gewannen vielmehr neue begeisterte Anhänger gerade in den Schichten, deren Massen gegen die vermeintlich abgelebte Kunstgattung aufgerufen werden sollten. Wo sich gelegentlich und vorübergehend größere Schwierigkeiten einstellten, waren sie nicht durch kunstpolitische Erwägungen, sondern durch materielle Notlagen verursacht.

Dieser Vorstoß gegen die Oper war keine Erstmaligkeit. Kämpfe um die Oper kannten schon die früheren Jahrhunderte, aber sie blieben doch meist von skrupelloser Oberflächlichkeit, der völligen Blindheit gegenüber den Grundfragen verschont. Die Angriffe erfolgten mit blanken und ehrlichen Waffen.

In Italien und Frankreich wie in Deutschland erhoben sich immer wieder Stimmen, die das Opernproblem aufgriffen und neue Wege der Operngestaltung erörterten. Man braucht sich für das 18. Jahrhundert nur zu erinnern an Antonio Muratori, Benedetto Marcello, Francesco Algarotti und Stefano Arteaga, an François Raguenet, Lecerf de la Vieuville, Saint-Evremond, Rémond de Saint-Mard, an Gottsched, Johann Mattheson, Adolf Scheibe. Und für das 19. Jahrhundert genügt schon der Hinweis auf die literarischen Wortführer, die um Richard Wagners Werk kreisten, die Sachlage anzudeuten. Die italienische Kritik holt ihre Maßstäbe aus der antiken Tragödie und wendet sich gegen Auswüchse der Oper ihrer Zeit, die französische behandelt die These, ob die italienische oder die national französische Oper den Vorrang zu beanspruchen habe. Es hagelt dabei von allen Seiten bis in die Enzyklopädistenfehden hinein Kontroversen. Saint-Evremond prägt das Bonmot von der „Sottise chargée de musique". Ebenso geht es beim deutschen Opernstreit um Grundsätzliches, wenn auch hier die literarischen Auseinandersetzungen nicht wie jenseits des Rheins vor der breiten Öffentlichkeit sich abspielten und erst im Kampfe um Wagner allgemeinere Aufmerksamkeit auf sich ziehen konnten.

Immer wieder und allenthalben werden die Fragen nach der Beziehung der Oper zum gesprochenen Drama, nach dem Verhältnis von Wort und Ton innerhalb der Oper, nach der Verbindung von Wort und Ton mit Szene und Geste aufgeworfen. Betrachtungen über Stoffwahl und sprachliche Formung, über die musikalische Gestaltung der Akte, Szenen und Abschnitte, der Rezitative, Arien und Ensembles schließen sich an. Man erwägt die Grenzen der Gattung, die Gefahren der Unwahrscheinlichkeit und Unnatürlichkeit, die Ausschreitungen der Akteurs und Regisseure. Und wird auch da und dort nicht mit Hohn und Spott gespart, der eine oder andere Wesensbestandteil der Oper herausgegriffen und erbarmungslos zerpflückt, Ausfälle dieser Art stoßen sofort auf überlegene Gegner. An der grundsätzlichen Stellungnahme wird schließlich nicht mehr gerüttelt und damit der ursprüngliche Renaissancegedanke bewahrt. Wo sich die Opernmusiker selbst zu den Kritikern gesellen, liefern sie weitere Beiträge zu den zeitgenössischen Anschauungen, rücken unter ihren Blickpunkten Einzelheiten in ein besonderes Licht, weichen aber gleichfalls weder theoretisch noch praktisch von der grund-

sätzlichen Bewertung entscheidend ab. Finden sich auch Verächter Voltaireschen Formats, denen die Sorgen um das gesprochene Drama wie um die ihrer Sphäre „entfremdete" Musik die Feder führten, der Renaissancegedanke blieb nach wie vor lebendig. Wohl ändern sich seine Formen und Gestaltungen je nach den Zeitlagen, den Nationalitäten und soziologischen Bedingungen, den Ausführungsbemühungen, den künstlerischen Persönlichkeiten. Die Gegnerschaft wagt sich namentlich dann hervor, wenn Gestaltungswandlungen sich vollziehen oder Zeiten des Niedergangs folgen, und verstummt, sobald eine Krise überwunden ist und ein neuer Anstieg einzusetzen beginnt.

Der Sinn der Oper ist nicht der einer beliebigen künstlerischen Vereinigung von Wort, Ton und Szene, sondern einer Verbindung auf den Grundlagen der Renaissanceidee, wie sie nach jahrhundertelangen Ansätzen von den Florentiner Hellenisten des 16. Jahrhunderts verkündet worden war. Außereuropäische Kulturen kennen zwar noch andere autochthone Verbindungen von Wort, Ton und Szene, die hierzu in keinerlei Beziehung stehen, aber trotzdem durch einen weitgehenden Sprachgebrauch vielfach ebenfalls als Opern bezeichnet werden. Überall aber wo sich während der letzten drei Jahrhunderte in Europa und in den von Europa kulturell abhängigen außereuropäischen Ländern eine wirkliche Oper entfaltete, blieb die Renaissanceidee wirksam und drang auch dort noch durch, wo sie völlig verschüttet oder preisgegeben schien. Sie schuf eine Verbindung von Wort, Ton und Szene, die in dem neuerwachten und neuerfaßten dramatischen Ideal der Antike wie in der neuen Gestaltung des instrumental begleiteten, Eindringlichkeit und Verständlichkeit des Textes wahrenden Sologesanges wurzelte und dieses Dramenideal mit der aufblühenden, bisherige kontrapunktische Verschlingungen abschüttelnden Monodie verknüpfte. Sie stieß mittelalterliche Anschauungen ab und erwies sich seitdem bis in die Gegenwart als fruchtbringende, unerschöpfliche Kraft musikdramatischen Gestaltens.

In der Durchführung der Idee wechselten Richtungen und Ziele in mannigfachster Weise. Man schwankt zwischen Tragödie und Komödie und sucht beide auf eine gemeinsame Linie zu bringen. Man gesteht bald dem Dichter, bald dem Musiker ein Vorrecht zu oder erstrebt einen Ausgleich. Die einen treten für gesprochenen Dialog ein, die anderen verurteilen ihn. Hier wird auf das Drama-

tische, das Rezitativ, dort auf das Musikalische, auf Arie und Lied, das künstlerische Schwergewicht gelegt. Auf der einen Seite gelangen Ensembles und Chöre zur Geltung, auf der anderen werden sie in den Hintergrund gedrängt. Dichter und Musiker werfen ihre persönliche Note in die Waagschale, die einzelnen Länder kehren nationale Züge hervor. Mannigfaltigste Gestaltungsprobleme steigen auf und werden zu lösen versucht. Immer aber wird die Renaissanceidee wirksam. Wie in Italien spiegeln sich diese Vorgänge auch in Frankreich und Deutschland wider, und wenn sie gerade in Deutschland in umfassender Weise in Erscheinung treten, so liegt der Grund darin, daß hier neben und zeitweise vor der nationalen auch die italienische und französische Oper zur vollsten Geltung gelangen konnten.

So erwächst das selbständige Kunstwerk der Oper aus dem Wechselspiel verschiedener Kunstarten. Gelangte hierbei das Eigenleben der Einzelkräfte zur vollen, rücksichtslosen Auswirkung, so sind Reibungen und Überschneidungen, Konflikte und Widersprüche eine unausbleibliche Folge. Soll die Vereinigung der verschiedenen Kunstarten aber gelingen und nicht auf einer bloß äußerlichen Verquickung beruhen, so müssen sich die einzelnen Kunstarten einer Organisation unterwerfen, die den selbständigen künstlerischen Organismus schafft. Die Organisationsmöglichkeiten sind dabei mannigfacher Art. Aus ihnen entspringt die Verschiedenheit der Lösungen und Beurteilungen. Die Grundidee lehnt ab, wer die Vereinigung einzelner Kunstarten an sich bekämpft und damit auch gegen die Vokalmusik überhaupt sich wendet. Die Einwürfe der Unnatur und der Widersprüche können nicht ins Schwarze treffen, da sie in gleichem Maße auch gegen andere Kunstarten, etwa das gesprochene Drama, sich erheben lassen, nur auf äußere Formen Bezug nehmen und aus Entartungen wie Experimenten einzelner Epochen voreilige, verallgemeinernde Schlüsse ziehen. Hinsichtlich der Organisationsmöglichkeiten dagegen kommt es zu stets neu geschlossenen Konventionen, und an deren Schwächen heften sich die ästhetischen Zweifel. Wo aber auch immer grundsätzliche Bedenken auftauchten, die Opernmusiker ließen sich weder entmutigen noch beirren, selbst die geborenen Symphoniker richteten ihre Blicke sehnsuchtsvoll auf das umstrittene musikdramatische Kunstwerk. Künstlerische Leistungen von einer Größe, Tiefe und Gewalt entstehen, die ästhetische Räsonnements hinweg-

fegten und von den einzelnen Nationen ihrem kostbarsten Kulturbesitz zugerechnet werden.

Die Darstellung des Werdens und Wesens der deutschen Oper von den Anfängen bis zur Gegenwart ergibt demnach keine Aneinanderreihung künstlerischer Verirrungen und trügerischer Phantome, sondern ein geschlossenes Bild der künstlerischen Bestrebungen und Bemühungen, die in Deutschland das musikdramatische Kunstwerk in seiner Vielgestaltigkeit und Lebensfülle geschaffen haben. Der Zusammenhang mit der italienischen und französischen Oper kann hierbei nicht nur in den Anfängen, sondern auch dann nicht unbeachtet bleiben, wenn diese — was bis ins 18. Jahrhundert der Fall war — ausschlaggebende Bedeutung erlangten. Der nationalen Oper läuft in Deutschland durch ganze Generationen eine italienisch-französische Oper parallel. Nach Florentiner Ausstrahlungen kommen venezianische und neapolitanische Oper ebenso zur Geltung wie das musikalische Drama der Franzosen, und zu Seria und Tragédie lyrique treten Opera buffa und Opéra comique. Der Vergleich mit den italienischen und französischen Richtungen enthüllt vielmehr auch dort, wo der nationale deutsche Kunstwille noch nicht voll durchschlug, schon in Umrissen das national Eigentümliche und Eigenartige, die über gesellschaftliche „Gemütsergötzungen" und Belustigungen hinausstrebende, besonders gerichtete dramatische Besinnung, die besondere Organisation der Elemente und Einzelfaktoren.

Weder die Chronologie der Titel, Autoren und Aufführungsdaten noch die Aufzählung der Handlungsinhalte und beliebt gewordenen musikalischen Abschnitte können, so sehr sie auch als Vorarbeiten und Hilfsmittel willkommen erscheinen, tiefere Einblicke in die Entfaltung und Wesensbeschaffenheit vermitteln, solange sich zu ihnen nicht vor allem die Untersuchungen der Formen und Gestaltungen, der Ausdrucksarten und Stile, der Problemstellungen und -lösungen gesellen und neben den Entwicklungszügen auch die künstlerischen Objekte an sich intensiver Betrachtung unterliegen. Die Bezeichnungen: Barock, Klassik und Romantik, die bei dieser Darstellung über die einzelnen Epochen einen Bogen spannen, wollen nicht die in der Geschichte der bildenden Kunst angewandten Periodisierungen schlechthin übertragen, sondern lediglich auf die allgemein künstlerischen Zielrichtungen hinweisen, die dem Geistesleben bestimmter Epochen innewohnen. Die Stellungnahme zur Gegenwart gebietet Zu-

rückhaltung und Beschränkung auf Andeutungen einigermaßen sichtbarer Strömungen.

Die Gesamtheit der Untersuchungen, Erörterungen und Betrachtungen stellt ein erstes modern wissenschaftliches Unternehmen dar, eine wichtige deutsche Kulturkomponente zu erfassen und von ihrer Entstehung bis zur Jetztzeit unter morphologischen, stilkritischen und phänomenologischen Blickpunkten in stärkster Konzentration und Knappheit zu verfolgen, und darf wohl als der auf dreißigjährige Arbeit im Dienste der Opernforschung gegründete Versuch einer zu neuen Ergebnissen vordringenden Synthese angesprochen werden.

INHALTSVERZEICHNIS

ERSTER TEIL: BAROCK

Die historisch-geographische Lage .. 3
Rahmen und Gliederung .. 7
Die Anfänge .. 18
Italienisch-französische Originale und ihre Nachbildungen .. 27
Das einheimische Libretto .. 33
Der musikdramatische Nationalstil .. 61
Verfall und Auflösung .. 93

ZWEITER TEIL: KLASSIK

Nord- und mitteldeutsches Singspiel .. 97
Das Monodram .. 113
Die Nationaloper .. 122
Süddeutsches Singspiel .. 134
Reformoper und Giocosa .. 147
Zauberflöte und Fidelio .. 161

DRITTER TEIL: ROMANTIK

Zwischenstufen und Wandlungen .. 193
Die romantische Nationaloper .. 206
Die komische Oper .. 236
Das musikalische Drama .. 249
Eklektizismus und Neuromantik .. 280

VIERTER TEIL: GEGENWART

Impressionismus und Naturalismus .. 295
„Expressionismus“ und „Sachlichkeit“ .. 304
Quellen und Literaturnachweise .. 315

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

Die beigefügten, zum größten Teil bisher unveröffentlichten oder weniger bekannten Bühnenbilder und Figurinen sollen in etwa Zeitauffassungen der Operndekoration veranschaulichen. Die Vorlagen stammen aus dem Theatermuseum in Köln, dessen Leiter, Privatdozent Dr. Karl Niessen, mit Rat und Tat bereitwilligst zur Verfügung stand.

Abb. 1. Die Musik. Prolog. Stich aus G. Ph. Harsdörffers Gesprächspielen. Nürnberg 1644.

„ 2. Szenenbild aus S. Th. Stadens „Seelewig". Stich aus G. Ph. Harsdörffers Gesprächspielen. Nürnberg 1644.

„ 3. Szenenbild aus J. K. Kerlls „Erinto". München 1661.

„ 4. Szenenbild aus „Fedra". München 1662. Inv. Fr. Santurini. Stich von M. Küsel.

„ 5. Viertes „Exempel" aus der „über alle Tugenden triumphierenden Tugend der Beständigkeit". Heidelberg 1664. Stich von Joh. Ulrich Kraus.

„ 6. Sechstes „Exempel" aus der „über alle Tugenden triumphierenden Tugend der Beständigkeit". Heidelberg 1684. Stich von Joh. Ulrich Kraus.

„ 7. Siebenter Planet, dritte Entrée aus der „Zusammenkunft und Wirkung der sieben Planeten". Dresden 1678. Stich von Joh. O. Harms.

„ 8. Szenenbild aus „Camillo Generoso". Dresden 1693. Inv. M. Klözel. Stich von M. Bodenehr.

„ 9. Reich des Pluto aus M. A. Cestis „Pomo d'Oro". Wien 1666. Inv. L. Burnacini. Stich von M. Küsel.

„ 10. Szenenbild aus J. J. Fux' „Angelica vincitrice d'Alcina". Wien 1716. Inv. G. Galli-Bibiena. Stich von J. V. Biberger.

„ 11. Szenenbild aus R. Keisers „Artemisia". Hamburg 1715. Kupfer des Textbuches.

„ 12. Szenenbild aus R. Keisers „Jodelet". Hamburg 1726. Kupfer des Textbuches.

Abb. 13. Szenenbild aus Maria Antonia Walpurgis', Kurprinzessin von Sachsen, „Il Trionfo della Fedeltà". Dresden 1754. Nach J. Roos radiert von L. Zucchi.

„ 14 und 15. Figurinen, Theseus und Großer des Reiches. Von J. C. W. Rosenberg. Berlin um 1760.

„ 16 und 17. Szenenbilder aus J. Umlaufs „Bergknappen". Wien 1778. Gezeichnet und gestochen von C. Schuetz.

„ 18, 19, 20, und 21. Berliner Dekorationsentwürfe zu Mozarts „Zauberflöte" von K. Fr. Schinkel.

„ 22. Bühnenbild zu W. A. Mozarts „La Clemenza di Tito". Frankfurt 1799. Dekoration von G. Fuentes. Stich von A. Radl.

„ 23. Dekorationsentwurf zu E. Th. A. Hoffmanns „Undine" von K. Fr. Schinkel. Berlin 1816.

„ 24. Szenenbild zu Goethes „Erwin und Elmire" (letzter Auftritt) von D. Chodowiecki. Stich von D. Berger.

„ 25. Henriette Sontag als Agathe in C. M. v. Webers „Freischütz". 1825. Nach dem Leben gezeichnet von N. L. Gosse.

„ 26. Dekoration zu C. M. v. Webers „Freischütz". Berlin 1821. Nach einer Zeichnung von C. Gropius.

„ 27. Figurinen, Samiel und Caspar, zu C. M. v. Webers „Freischütz". Berlin 1821. Gezeichnet von J. H. Stürmer.

„ 28. Bühnenbild zu Fr. Lachners „Catarina Cornaro". Nach der Münchener Uraufführung. Berlin 1846. Dekoration von S. Quaglio.

„ 29 und 30. Bayreuther Szenenbilder zu Richard Wagners „Fliegendem Holländer". Ölgemälde von M. Brückner.

„ 31, 32, 33, 34. Bayreuther Figurinen: Isolde, Brangäne, Tannhäuser, Hans Sachs, zu Richard Wagners Werken von J. Flüggen.

„ 35. Szenenbild zu G. Fr. Händels „Ottone" von Heinz Grete. Mannheim 1924.

„ 36. Szenenbild zu W. A. Mozarts „Zauberflöte" von Ludwig von Hofmann.

„ 37. Szenenbild zu Richard Wagners „Parsival" von H. Wildermann. Dortmund 1920.

„ 38. Szenenbild zu Richard Wagners „Götterdämmerung" von H. Wildermann. Düsseldorf 1926.

Abb. 39. Szenenbild zu L. van Beethovens „Fidelio“ von Anke Oldenburger. Aachen 1923.

„ 40. Szenenbild zu Richard Strauß' „Elektra“ von T. C. Pilartz. Darmstadt 1921.

„ 41. Aquarell zu Richard Strauß' „Josephslegende“ von Hanns Haas.

„ 42. Szenenbild zu Richard Strauß' „Salome“ von L. Sievert. Frankfurt a. M. 1925.

ERSTER TEIL

BAROCK

DIE HISTORISCH-GEOGRAPHISCHE LAGE

Die Vergangenheit der deutschen Oper reicht zurück in die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts. Sie beginnt bereits einige Dezennien nach der italienischen und ein Menschenalter vor der französischen Oper. Ihre Entfaltung vollzieht sich nicht in stetig aufsteigenden, sondern in unterbrochenen Linien und umspannt in ihrer ersten abgrenzbaren Epoche einen Zeitraum von 130 Jahren. Unüberwindbare Stockungen traten ein, als der Dreißigjährige Krieg die Brandfackel in die deutschen Länder schleuderte und diese der völligen Erschöpfung überlieferte, neue Möglichkeiten eröffneten sich erst, als die unseligen Wirrnisse ein Ende erreicht hatten. In einer gewissen Ähnlichkeit mit Italien, jedoch im Gegensatz zum zentralisierten Frankreich, übernahmen zahlreiche Höfe und Städte die Pflege; von Art und Maß der einzelnen Landschaften wird die Ausdehnung nach Breite und Tiefe bestimmt. Richtung und Ziel ergaben sich zunächst aus dem Import, der Nachahmung und Auseinandersetzung mit der fremden musiktheatralischen Kunstschöpfung.

Die italienische Oper, geboren aus der Sehnsucht nach dem Ideal des antiken Dramas wie aus dem Kampfe gegen die damalige, die Verständlichkeit des Wortes gefährdende Kontrapunktik, hatte den Weg über die Alpen gefunden. Die humanistisch-monodische Lösung des musikdramatischen Problems wie namentlich die bald einsetzenden Venezianer Wandlungen und die den Florentiner Aristokratenbühnen den Rang ablaufenden aktuellen Neuerungen übten einen Zauber aus, dem sich weder Fürsten und Bischöfe, noch Bürger und Handwerker zu entziehen vermochten. Neben diesem neuen Drama, das den Stätten der alten deutschen Sehnsucht und Erwartung, der strahlenden Farben und leuchtenden Melodien entwuchs, wirkte gleichzeitig mit geradezu magnetischer Anziehungskraft das Ballett der französischen Sonnenresidenz, das an den Sitzen des deutschen Hochadels schon länger Wurzel gefaßt hatte. Italienische Oper und französisches Ballett rückten allmählich mehr

und mehr in den Mittelpunkt repräsentativer Kunstpflege wie modischer Ausländerei, gaben aber auch den Anstoß, das nationale Kulturgewissen aufzurütteln und einen Weg selbständiger Versuche zu beschreiten. Glanzvolle Mittelpunkte schossen empor, kleinere, denen größere Dimensionen versagt blieben, ragten durch eigenartige Tendenzen heraus. Sie standen untereinander in näherer Beziehung und Fühlung oder sie bevorzugten die selbst gewollte Isolierung. Äußerungen eines bewußten Kunstwillens wechselten mit zufälligen Bildungen. Ein buntes, vielgestaltiges Bild trat in Erscheinung, das von dem straffen Aufbau der französischen Nationaloper ebenso abstach, wie es sich von der regional zwar mannigfaltigen, aber im Grunde doch einheitlichen Opernbühne Italiens unterschied.

Wenn Oper und Ballett in Deutschland schon früh Aufnahme wie Verbreitung fanden und nicht als gewaltsam aufgepfropfte Schößlinge wieder abstarben, so lag der Grund in der Empfänglichkeit und Sympathie für diese ausländischen Kulturprodukte, wenn sie dauernde, weitreichende Bedeutung erlangten, vor allem auch darin, daß sie ernstliche nationale Regungen eines modernen, von Barockgeist erfüllten Ausgleichs mit der Tradition der einheimischen Schuldramen, Festspiele und Intermedien entfachten. Die verschiedenartigen Formen, welche diese Regungen annahmen, steigerten im Verein mit der unverminderten Vitalität und Konkurrenz der fremden Vorbilder und Modelle jene bunte Vielgestaltigkeit, die freilich auch die Gefahren der Zersplitterung und Kraftvergeudung in sich barg. Die Gesamtheit zerfiel in direkte Filialen italienischer und französischer Kunst, wobei diese oder jene zeitweise den Vorrang behauptete, ferner in Bezirke nationaler Experimente und Lösungen, die teils unbehindert, teils von den Ausländern bedrängt aufblühten. Auf der einen Seite waren nationale Regungen verfehmt, auf der andern verdichtete sich die Abwehr gegen italienische Oper und französisches Ballett. Hier vollzog sich die reinliche Scheidung, dort wucherten fremde Erzeugnisse neben eigenen bis zu willkürlichen Verschlingungen. Auch Italien und Frankreich umbauten ihre Nationaloper nicht mit chinesischen Mauern und setzten sie dem belebenden Luftzug aus, der von außen eindrang, aber sie förderten nicht die Planlosigkeit, der Grad des Nationalgefühls wie die Stärke der Verknüpfung mit nationaler Kunst und Kultur schützten vor Selbstaufgabe, vor Übertreibungen und Auswüchsen.

Schon früh, im zweiten Jahrzehnt (1617/19), setzte die italienische Oper am fürstbischöflichen Hofe zu Salzburg ein. Mächtige, bis ins 19. Jahrhundert fast uneinnehmbare Bollwerke italienischer Opernpflege entstanden vor allem in den Residenzen zu Wien (seit 1629), München (1653) und Dresden (1662), denen sich kleinere Höfe sowie Reichs- und Hansastädte, teilweise freilich mit einer gewissen Zurückhaltung vor einseitiger Bevorzugung der italienischen Oper, anschlossen. Die französische Kunst kam weniger mit Originalwerken, wie in Wolfenbüttel (seit 1685) und Hamburg (1692), als vielmehr indirekt mit den Nachbildungen der Ballets de cour, dem sogenannten Singballett, zur Geltung, das allenthalben Verbreitung fand und mit den Absenkern italienischen Ballettspiels konkurrierte, mancherorts sogar schon lange vor dem Einzug der Oper Fuß gefaßt hatte, aber gegenüber dem alten Festspiel wie der Oper oft schwer abgrenzbar erscheint. Für die nationale deutsche Oper und das teilweise mit nationalen Zügen ausgestattete Singballett entschieden sich: Nürnberg (1644), Gotha (1646/83), Halle (1654/58), Heidelberg (1661), Rudolstadt (1665), Altenburg (1671), Merseburg (1672), Darmstadt (1672), Weißenfels (1679/85), Eisenberg (1683), Koburg (1686), Meiningen (1692), Weimar (1696), Danzig (1698), Riga (1701), Arnstadt (1704), Breslau (1711). Ihnen folgten, ohne dabei jedoch die italienische und französische Oper auszuschalten, Braunschweig-Wolfenbüttel (1646/52), Hamburg (1648/78), Baden-Baden (1657), Stuttgart (1660), Bayreuth (1662/73, 1714), Baden-Durlach (1666/1712), Ansbach (1673), Leipzig (1693), Berlin (1696/1706), Naumburg (1706). Und selbst an den Hochburgen ausländischer Opernpflege wie einzelnen ihrer Absenker fehlten gelegentlich nicht deutsche Spuren, so in Dresden (seit 1617/27), Celle-Hannover (1653/78), Düsseldorf (1679), Wien (1680) und München (1681). Fügten wir noch eine Reihe weiterer Höfe und Städte geringerer Bedeutung hinzu, an denen jedoch die Verhältnisse nicht wesentlich anders als in Weißenfels, Braunschweig oder Leipzig lagen, so vervollständigte sich die Übersicht bis ins einzelne.

Die frühdeutsche Operngeographie vermittelt nicht nur Namen und Lage der Örtlichkeiten, aus ihr läßt sich bereits auch auf Wachstum, auf Zusammenhang und Bedingtheiten einzelner Kreise und Provinzen schließen. Nach dem Abflauen und Ende des jahrzehntelangen Mordens und Brennens nimmt die Verbreitung zu-

sehends und rascher zu. Verwandtschaftliche Beziehungen schufen auch künstlerisch Sekundogenituren, die Nähe der italienischen und französischen Grenze förderte fremde Einflüsse, Handels- und Meßverkehr begünstigte künstlerischen Austausch. Mit einer Weißenfelser Prinzessin gelangten zum Beispiel Weißenfelser Opernspiele in die Bayreuther Residenz. Salzburg und München waren südlichen, die badischen Höfe westlichen Einwirkungen ausgesetzt. In Hamburg und Leipzig wurden die Kaufleute Wegbereiter der „Operisten". Starke Impulse gingen aus von Wien und Dresden, die welfischen Höfe trugen ebenso wie die sächsisch-thüringischen ein besonderes Gepräge, Ausläufer der Hamburger Oper zogen sich hin bis nach Süden. Den großen Residenzen und reichen Handelsstädten standen die kleineren gegenüber, an ihnen fand das nationale deutsche Element, sei es aus Mangel an größeren Mitteln für den internationalen Aufwand, sei es aber auch aus einem stärker bewahrten Heimatsgefühl heraus, sichere Pflege- und Zufluchtsstätten.

Die äußeren Verhältnisse schienen sich demnach für die frühdeutsche Oper trotz häufiger Unterbrechungen und Störungen nicht ungünstig anzulassen. Von Süden nach Norden, von Westen nach Osten zog sich in Anpassung an die politisch-territoriale Beschaffenheit ein dichtes, gegen seine Grenzen hin sich lockerndes Netz von Schaubühnen, welche dem musikalischen Renaissance-Drama den Boden bereiteten und dazu beitrugen, es dauernd mit dem deutschen Kulturleben zu verschmelzen.

RAHMEN UND GLIEDERUNG

Die Schauplätze der frühdeutschen Oper wurden aufgerichtet teils unter Verwendung und Ausnützung vorhandener Örtlichkeiten und Mittel, teils in Anlehnung an fremde Vorbilder italienischer Architekten. Sie waren demnach entweder traditionelle wie zufällige Fortsetzungen älterer Aktionsstätten oder Nachahmungen und Nachbildungen vielbewunderter südlicher Neuschöpfungen. Dort galt der Stolz auf autochthone Errungenschaften, die Neigung zu Notbehelfen und Angleichungen, vielleicht auch die Ehrfurcht vor religiösen Beziehungen, hier kühnes Unternehmertum, das auf Interimslösungen verzichtete, die Einsicht, neuen Inhalten neue Gehäuse zu schaffen. Die Anerkennung der Lebensfähigkeit, die Ausdehnung und Verbreitung drängten zur Beantwortung aller Fragen der äußeren Bedingtheiten und Notwendigkeiten, die Konsolidierung und zunehmende Besserung der politischen Verhältnisse und innerstaatlichen Zustände erlaubten angesichts des unverkennbaren Interesses aristokratischer wie bürgerlicher Stände die Inangriffnahme hier unaufschiebbarer, neuer Aufgaben.

Theatralische Aufführungen mit Heranziehung musikalischer Mittel gab es schon längst bei offiziellen wie familiären Gelegenheiten in den Residenzen und fürstlichen Schlössern, wo große Festsäle zur Verfügung standen, aber auch Örtlichkeiten für Freilichtdarstellungen nicht fehlten. Bei ähnlichen Anlässen, wie ferner bei Kirchenfesten und Messen hatten die Städte zu solchen Aufführungen in die Rathaussäle, die Gasthäuser und auf Rathausplätze geladen, wo einheimische und fremde Komödianten agierten. Hier wie in den eigenen Studienräumen hatten sich auch Schulkomödien der Lateinschulen und Gymnasien abgespielt, während die Säkular-, Weihnachts- und Passionsstücke teilweise noch in den kirchlichen Bezirken verharrten. Überall waren Szenerien, Dekorationen und maschinelle Einrichtungen vorhanden, die zwar nicht wie bei den italienischen Intermedien eine besondere Bedeutung erlangten, aber doch immerhin schon einige Glanz-

stücke, Geistererscheinungen und mittels Hobelspänen und Kolophonium realistisch ausgeführte Brand- und Gewitterkatastrophen hervorzauberten. Die Mitwirkenden rekrutierten sich aus Berufskomödianten, vor allem aber auch aus Schülern und Klerikern, aus Bürgern und Soldaten; nur wo daneben die Turnier- und Kampfspiele, die Aufzüge und Karussells, die Wirtschaften und Tierhetzen noch nicht verschwunden waren, da traten auch Aristokraten und Honoratioren selbst in Aktion.

So standen der frühdeutschen Oper aus den theatralischen Aufführungen vergangener Zeiten hinreichend Räumlichkeiten und Szenerien zur Verfügung. Befanden sie sich an kleineren Orten auch in dürftiger, verwahrloster Verfassung, so bedeuteten sie in den größeren Residenzen immerhin eine nicht zu unterschätzende Grundlage. Überall, wo die frühdeutsche Oper einsetzte und Fuß faßte, war sie geradezu gezwungen, die Erbschaft der alten Hof-, Stadt- und Mysterienbühnen anzutreten, und sie geriet bei dieser Erbschaftsübernahme verschiedentlich in eine durchaus nicht unvorteilhafte Lage. Die Tatsache, daß bei den Opernaufführungen der ersten Dezennien alle diese wenn auch vereinfachten, so doch mancherlei Anforderungen stellenden Stücke überhaupt zur Darstellung gebracht werden konnten, läßt immerhin ein günstiges Urteil über die Beschaffenheit der Räumlichkeiten zu. Zahlreiche kleinere Orte mußten sich zunächst auch weiterhin mit ihnen zufrieden geben, nur einige größere konnten allmählich den Gedanken, einen besonderen eigenen Rahmen zu schaffen, in Erwägung ziehen und auf Verwirklichung ihrer hochfliegenden Pläne rechnen.

In der gleichen Zeit, in der französischer Einfluß Lebensführung und Mode ins Westliche färbte, wandten sich auch die Blicke auf die neuen Musentempel, die im Süden die hohen, gesellschaftlich gegliederten Rangtheater den nach Venedig gepilgerten Vergnügungsreisenden öffneten. Die hannöverschen Herzöge waren nicht die einzigen, die an Ort und Stelle Eindrücke sammelten und mit den fremden Opernmusikern in nähere Berührung kamen. Bau und Szenerie erregten staunende Bewunderung, die sich so tief eingrub, daß der fremde Bautyp samt seinen Szenerien bis auf den heutigen Tag in Deutschland sich zu erhalten vermochte. Unmittelbare Folge waren damals die Bemühungen, Nachahmung

und Nachbildung zu bewerkstelligen. Es entstanden neue Opernhäuser nach italienischem Vorbild in München (1654/85), Wien (1659) und Dresden (1664/7), denen Hamburg (1678 am Gänsemarkt), Hannover (1687), Braunschweig (1690) und andere folgten, bis 1749 in Bayreuth der Bau Saint-Pierres und Giuseppe Galli Bibienas der Vollendung entgegenging. An den neuen Bühnen wurden wie an den älteren die noch vorhandenen Szenerien nach Möglichkeit verwertet oder auch bald durch moderne ersetzt und ergänzt. Was auf den Gebieten der Dekoration und Maschinerie in den letzten Dezennien des 17. Jahrhunderts geleistet wurde, zeigt, daß die Nutzbarmachung der neuen technischen Erfahrungen der italienischen Oper die bestehenden einheimischen Einrichtungen wesentlich förderte und ihre Fähigkeiten steigerte. Die Wundertaten des Theateringenieurs erregten denn auch so sehr Neugierde und Schaulust des Publikums, daß ihre vorzeitige Mitteilung oft wichtiger erschien als die Angabe der Dichter und Musiker. In erhöhtem Grade waren jetzt auch Lampen- und Kerzenbeleuchtungen auf der Bühne und im Zuschauerraum, die vordem als sensationelle Ereignisse gepriesen wurden, eingerichtet und dadurch Abend- und Nachtvorstellungen nicht mehr behindert.

Sorgfältig gefertigte Stiche verraten den Aufbau der neuen Opernhäuser in Deutschland. Über das Parterre und seine amphitheatralisch geordneten Sitzreihen türmten sich die Ränge, die in Braunschweig sogar die Fünfzahl erreichten. Im Mittelpunkt des Aufbaus erhob sich, etwa in München, die fürstliche Hofloge, die mit Krone, allegorischen Figuren und Draperien besonders glanzvoll ausgestattet war. Von der mit Gemälden gezierten Decke hing der große Kronleuchter, dessen Wachskerzen zu Hunderten den Raum erhellten. Zahlreiche Spiegel warfen das Licht zurück. Das reich geschmückte Proszenium umspannte die Kulissenbühne, auf der sich die barocken Szenerien in rascher Folge entfalten und die Maschineneffekte der Göttererscheinungen, der Seestürme, Wasserfälle und Feuersbrünste abspielen konnten. Vergleicht man den beschränkten Dekorationswechsel, die gemalten Papierwolken, die bescheidenen Maschinenkünste und ähnliches aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts mit dem, was sich jetzt, einige Dezennien später im Herbst und Karneval, bei fürstlichen Familienfesten und Repräsentationen auf der Opernbühne vollzog, und lenkt man dabei

den Blick auf Darstellungen von Cestis „Pomo d'oro" in Wien (1666/7) und Johann Joseph Fux' „Costanza e Fortezza" bei den Prager Krönungsfeierlichkeiten (1723), die beide gerade wegen ihrer Ausstattung über die Landesgrenzen hinaus Sensation wachriefen, so wird die sich allmählich vollziehende Umwandlung der Bühnenverhältnisse offensichtlich.

Doch nicht nur an den hochfürstlichen Opernbühnen machte sich diese Umwandlung geltend, auch die großen Stadtbühnen wurden hiervon erfaßt. In Nürnberg denkt bereits Harsdörffer in seinen Frauenzimmer-Gesprächspielen an eine Drehbühne, und zeitgenössische Reisebeschreibungen widmen dem Bühnenwesen Leipzigs oder Hamburgs ausführliche anerkennende Darlegungen. Allein alle diese technischen Errungenschaften dürfen nicht zur Vorstellung verleiten, als ob in dieser Hinsicht bereits damals das Raffinement des 19. Jahrhunderts erstrebt und gar erreicht worden wäre.

Es war Sitte und Gepflogenheit der regierenden Herren des ancien régime, sich auch selbst um die Opernvorstellungen zu kümmern, wie auch umgekehrt diese zumindest in Prologen und Epilogen ihre Schutzherren feierten und auf sie die allgemeine huldigende Aufmerksamkeit lenkten. Als Intendanten standen Aristokraten an der Spitze der Verwaltung, die den Geschmacksrichtungen der Hofgesellschaft Rechnung zu tragen und die Freundschaften der Kavaliere mit weiblichen Mitgliedern des Personals zu dulden hatten. Die diplomatischen Vertreter in Italien und Frankreich waren angewiesen, genaue Opernberichte zu erstatten und Engagements mit ausländischen Kräften in die Wege zu leiten. Anders lagen die Verhältnisse dort, wo die Ratsherren das große Wort führten. Hier wurden die Aufführungen meist pachtweise einzelnen privaten Unternehmern oder reisenden Komödiantentruppen, gelegentlich auch einheimischen, von Kirchensängern unterstützten Theaterfreunden überlassen. In Hamburg trat zunächst (1678) ein bürgerlicher Ausschuß in Aktion, dann folgte (1693) die dreijährige Ära der beiden Musiker Krembergs-Kusser, hierauf unter kaufmännischer Mitarbeit die Direktion Reinhard Keisers, deren Glanzzeit sich fast auf ein Jahrzehnt erstreckte, bis sich plötzlich ein bunter Wechsel von Pächtern und Komödiantengesellschaften ergab und das Opernhaus (1738) auf Abbruch verkauft wurde. In der Messestadt Leipzig leitete (seit 1693) der Dresdener Hofkapellmeister Strungk das Brühler Unternehmen, das dann

auf Witwe und Schwiegersohn überging. Die Prinzipale schalteten meist nicht viel anders als die fürstlichen Intendanten, und mehr als einer verriet hemmungslose Neigungen zu „Ratswein und Frauenzimmer". Während aber den Intendanten reichliche oder wenigstens ausreichende Mittel zugemessen waren, trieb hier der Mangel an Zuschüssen vielfach zu unerträglichen Schulden und Verpfändungen, die nicht selten den unaufschiebbaren Ruin nach sich zogen.

Maßgebende Persönlichkeiten des künstlerischen Personals waren die Kapellmeister, die Leiter des Dekorations- und Maschinenwesens, die Ballettmeister. Wo wie an den italienisch orientierten Hofbühnen einheimische Musiker entweder gar nicht oder nur schwer zur obersten Charge aufrücken konnten und diese Zurücksetzung bitter empfanden, kam es zu Rivalitätsstreitigkeiten, die begreiflicherweise tiefgehende Verstimmungen hinterließen und auch noch im 19. Jahrhundert nicht verstummten. In Wien, einer förmlichen Zweigniederlassung venezianischer Kunst, dirigierten Marc' Antonio Cesti (1666—69) und Antonio Draghi (1669—1700), in Dresden Carlo Pallavicino (1667—88) und Antonio Lotti (1717—19), in Hannover kein geringerer als Agostino Steffani (1688—93), in Düsseldorf der Carissimi-Schüler Giovanni Battista Mocchi (1648 bis 1679). In München vermochte sich zwar Johann Kaspar Kerll geraume Zeit (1656—73) zu halten, aber schließlich veranlaßte ihn doch die Verbitterung über italienische Intriguen, sein Amt plötzlich aufzugeben. Ercole und Gioseffo Antonio Bernabei wurden seine Nachfolger. Wenn Johann Adolf Hasse von 1731 an über drei Jahrzehnte sein glanzvolles Dresdener Amt behaupten konnte, so verdankte er dies seiner italienischen Führerstellung und dem Ruhm, den er der neapolitanischen Schule erworben hatte. Dagegen gelangten an den anderen Opernbühnen, die sich nicht vorzugsweise dem italienischen Import verschrieben oder denen die notwendigen Mittel nicht zu Gebote standen, auch die deutschen Musiker zum Zuge. Hier treffen wir denn führende Komponisten der nationalen Oper zugleich als Dirigenten: in Weißenfels Johann Philipp Krieger (1680—1725), in Hamburg Johann Sigismund Kusser (1693—96) und Reinhard Keiser (1697—1722 mit Unterbrechungen), in Braunschweig Georg Kaspar Schürmann (1707—51), in Baden-Durlach Johann Philipp Käfer (1715—22).

Ähnlich lagen die Verhältnisse im Dekorations- und Maschinen-

wesen, das teils italienischen und französischen Fachleuten, teils einheimischen, im Ausland geschulten Theatertechnikern anvertraut war. Auf der einen Seite ragten architektonisch-perspektivische Spitzenleistungen Giuseppe Galli Bibienas heraus, auf der andern Seite konnten sich Hamburger Schaustücke Georg Schotts, wie der Salomonstempel, das römische Kapitol, der Lüneburger Kalkberg, immerhin sehen lassen und die Bewunderung der Besucher erregen. Zur Bedienung der Maschinen wurden an den Hofbühnen Lakaien und Soldaten der Leibgarden kommandiert. Daß in einer Zeit, in der die französischen „Luftspringereien" die älteren deutschen Tänze verdrängt hatten und die Unterhaltungen der Damenkränzchen sich fast nur noch um Rigaudons und Bourées drehten, französische Ballettmeister an die frühdeutsche Oper berufen wurden, ist nicht verwunderlich, und so wirken etwa in München François Rodier (1685), in Celle Charles du Plessis und Du Hay (1653), in Weißenfels Monsieur de la Marche (1669).

Wurden Kapellmeister und Bühnentechniker aus Italien, Ballettmeister aus Frankreich geholt, so war es dort, wo die entsprechenden Mittel zur Verfügung standen, naheliegend, auch das darstellende Personal der Sänger und Sängerinnen, der Tänzer und Tänzerinnen ganz oder teilweise aus den Ländern zu beziehen, die in Oper und Ballett vorangegangen waren. Solche Absichten konnten wohl als Auswüchse modischer Auslandsschwärmerei, aber doch auch als weiterblickende Maßnahmen zur Förderung gesicherter Grundlagen angesehen werden. Hatte das ausländische Personal einmal Proben seiner Leistungsfähigkeit abgelegt und einen Begriff von den künstlerischen Zielen seiner Heimat gegeben, dann mußte freilich zur Frage seiner weiteren Beibehaltung oder des Ersatzes durch den inzwischen herangebildeten eigenen Nachwuchs offen Stellung genommen werden. Die Hofinstitute in Wien, Dresden und München entschieden sich schon früh für fremdes Personal. In den 40- und 50er Jahren tauchen in München die Kastraten Francesco Santi und Bartolomeo Sorlisio, Antonio Cavagna und Bart. Fregosi auf, denen sich eine regelrechte Kolonie weiterer italienischer Sänger und Sängerinnen anschloß. Eine ähnliche wichtige Rolle spielte das mit erlesenen Namen prunkende ausländische Sängerpersonal in Wien und Dresden bis zu den Triumphen Felice Salimbenes (Wien 1733—37) und Faustina Bor-

donis (Dresden 1731—51), die den weltberühmten Meister der Neapolitaner an sich kettete und als Hasses Gattin der regsamen Fama Gelegenheit zu dunkler Tätigkeit bot. Die Bevorzugung der Kastraten entsprang nicht allein einer Nachäffung fremder Mode, sondern doch auch der Anerkennung der gesanglichen Höchstleistungen, der gegenüber den Sängerinnen viel stärkeren und dauerhafteren Stimmaterialien dieser Sänger. Wenn man bei ihren Unarten und Streichen großzügig Nachsicht übte und die Launen der ersten Sängerinnen geduldig ertrug, so tat man nichts anderes als das italienische Publikum, das die Geschäftigkeiten und störenden Eigenmächtigkeiten der sogar Fußwärmer herbeischleppenden und während der Vorstellungen soufflierenden Verehrer und Protektoren der Primadonnen lächelnd und geflissentlich übersah.

Jedoch auch kleinere Residenzen hielten Ausschau nach fremdem Personal, mußten sich aber freilich, sobald Sparsamkeitsrücksichten hierzu zwangen, Beschränkungen auferlegen und mit wenigen ausländischen Solisten begnügen. Fast überall, manchmal freilich nur sporadisch und zu besonderen Festlichkeiten, erschienen auch hier italienische Sänger und Sängerinnen, und man braucht etwa nur den Briefwechsel der Neuburger Wittelsbacher mit ihren italienischen Residenten durchzublättern, um einen Einblick in diese Verhältnisse zu gewinnen.

Dagegen übten städtische Bühnen und einzelne Höfe eine weit stärkere, prinzipielle Zurückhaltung gegenüber dem ausländischen Sängerpersonal. Manchem Hamburger Bürger war aus der Seele gesprochen, was der hannöversche Pastor Sackmann im heiligen Zorn niederschrieb: „Ole Kerels von dörtig veertig Jaren sungen eenen Discant so hoog as de beste Deeren; dat maakte averst, dat se kapunet wären." Hamburg verzichtete auf das Kastratensystem und griff an seiner Stelle zu deutschen Sängern, die zunächst freilich nicht über das Naturstadium hinausgekommen waren. Blumenmädchen, Schuster- und Schneidergesellen, frühere Studenten und entsprungene Kleriker betraten die Rampe. Die bildhübsche Barbierstochter Conradi aus Dresden, die von übereifrigen Bewunderern mit Faustina Bordoni verglichen wurde und später einen polnischen Aristokraten heiratete, kannte kaum die Noten und sang nach dem Gehör, die Partien mußten ihr, wie Mattheson erzählt, in langer, mühseliger Arbeit eingepaukt werden. Allmählich aber hoben

sich die Leistungen, die Sänger und Sängerinnen zeigten sich den sich steigernden Anforderungen der Komponisten gewachsen und wurden sogar von anderen Bühnen begehrt. Als Rivalinnen der Conradi zogen in Weißenfels Pauline Kellner, in Leipzig Dorothea Maria Strungk die Aufmerksamkeit der Theaterfreunde auf sich. Kamen in Leipzig und Nürnberg tatkräftige Helfer, die sich als Dichter und Komponisten, aber auch als Sänger beteiligten, aus der Studentenschaft, aus Kirchenchören und Bürgerkreisen, so bildete am badischen Hofe in Durlach von 1714—34 eine Hundertschaft angestellter deutscher Sängerinnen die Kerntruppe der Opernaufführungen. Die Aufgaben der höfischen Kastraten und fistulierenden Männer fielen hier neben den weiblichen Partien und Chören den jungen Damen vom Schwarzwald und Oberland zu, denen teilweise wie in Hamburg die Rollen „eingeübt" werden mußten und denen eine ganze Karawane von Wäscherinnen, Dienerinnen und vereinzelt auch Kindermädchen zugewiesen war. Dieser Kastratenersatz schonte einerseits die fürstlichen Kassen wie er andererseits die markgräflichen Favoritinnen lieferte. Beschwor das Verhalten und Gebaren des ausländischen Sängerpersonals manche heiklen und ergötzlichen Szenen herauf, so gaben in dieser Hinsicht doch auch die einheimischen Kräfte ihren fremden Kollegen und Vorbildern nicht viel nach, häuften ebenso oft recht ansehnliche Schulden zusammen und legten parvenuhaft vermeintliche Kavaliersallüren an den Tag. Hamburger Theaterprinzessinnen bedachten Mißliebige öffentlich mit Ohrfeigen.

Nicht in dem Ausmaße wie das solistische Personal wurde das Ballett von Ausländern bestritten. Während in Nürnberg 1668 ein paar Dutzend Stadtjungen zum Kinderballett anmarschierten und an den Höfen die aristokratische Gesellschaft nach wie vor nicht auf Mitwirkung bei festlichen Tanzdarstellungen verzichtete, gelangte anderwärts wie in Hannover (1681) und Braunschweig (1687) französisches Ballettpersonal zur Geltung. Auch in die Orchester, die durchschnittlich aus 25—30 Köpfen bestanden und nur ausnahmsweise wie in Wien mehr als die doppelte Zahl erreichten, fanden italienische und französische Instrumentalisten Eingang. In den Kapellverzeichnissen selbst kleinerer Höfe wie Neuburg-Düsseldorf tauchen fremdländische Namen auf, aber im Ganzen hatten hier doch überall die deutschen Musiker das Übergewicht. In ihren Reihen

saßen nicht nur lediglich auf Geldverdienst erpichte, handwerksmäßig arbeitende Mitglieder sowie solche, die im Nebenberuf tätig waren und „aus der Livrée" oder dem Feldtrompeterkorps herübergeholt waren, sondern vor allem auch Künstler von Rang und Ansehen. In Wien wirkte Francesco Conti (1701—32), in München Felice dall' Abaco (1704—22), in Dresden Johann Georg Pisendel (1712—55) im Orchester. In Hamburg spielte drei Jahre lang (1703—06) Händel Geige und Cembalo, und zahlreiche leitende und führende Opernmusiker begannen ihre Karriere im Orchester. Die Dienstleistungen der Orchestermitglieder waren nicht unerheblich, da sie neben den Opernaufführungen bei den Tafeln, in Kammer und Kirche, bei Hoffesten und auf Reisen mitzuwirken hatten. Die Akten verraten, wie auch in diesem Kreise nicht selten Streit und Mißgunst herrschten, plötzliche Desertionen und langwierige Schuldenprozesse an der Tagesordnung waren und scharfe Erlasse die gelockerte Disziplin heben mußten. Bekanntlich geriet Händel wegen eines Theatervorfalls mit Mattheson auf öffentlichem Markte in einen regelrechten Zweikampf.

Wenn unter den Orchestermitgliedern Streitigkeiten, Verärgerungen und Verstimmungen Platz griffen, so hatte dies meist nicht wie bei der Affaire Mattheson-Händel seinen Grund in Prestigefragen, sondern in den kärglichen Besoldungen, die hinter den Gehältern der Solisten und ausländischen Kollegen tatsächlich weit zurückstanden und deren Niedrighaltung auf die Dauer als Zurücksetzung empfunden werden mußte. Sicherlich waren die Theaterleitungen zu diesen Drückungen vielfach gezwungen, da sie ohne hohe Gagen auswärtige Sänger nicht verpflichten konnten, aber zugleich auch das Budget nicht allzu sehr belasten durften. Doch hätten sich bei gutem Willen und höherer Einschätzung der einheimischen Musiker wenigstens an den größeren Höfen immerhin manche Ausgleiche und Verbesserungen erzielen lassen. Erhielten Ausländer wie z. B. dall' Abaco in München (1704) jährlich 700 Gulden, so belief sich das Einkommen der einheimischen Orchestermitglieder meist nur auf teils mehr, teils weniger als die Hälfte, wozu freilich noch die nicht zu unterschätzenden, damals allen Beamten zugemessenen freien Naturalienbezüge kamen. Höher dotiert und mit den Geheimräten gleichgestellt waren vielfach die Kapellmeister. Ganz andere Einkommen flossen dagegen den italienischen Sängern

zu, wenn sie auch meist durchaus nicht wie Faustina Bordoni in Dresden (1731) für vier Monate 6000 Thaler einstreichen konnten. Auch deutschen Sängerinnen wurden in Hamburg allmählich Gagen von 1000 Thalern bezahlt, in Weißenfels neben geringeren Bezügen noch die Hofkutschen zur Verfügung gestellt. In Durlach mußte die Hofkasse eines Tages für die fast auf 10000 Gulden angelaufenen Schulden der Sängerinnen bei Schneidern, Schuhmachern und Juden gutstehen. Beim Vergleich dieser Gagen mit den niedrigen Bezügen der Orchestermitglieder ist jedoch nicht zu übersehen, daß damals zahlreiche andere Hofdiener und Beamte sich mit denselben kärglichen Einkünften begnügen mußten, daß den Orchestermitgliedern demnach nicht eine besonders schlechte Behandlung zuteil geworden ist.

Der Gesamtaufwand für die frühdeutsche Oper überschritt in einer Zeit, in der die Kriegsschäden noch lange nicht geheilt waren, die zulässigen Grenzen verschiedentlich in erheblichem Maße. Die großen Hofopern in Wien und Dresden verbrauchten jährlich Hunderttausende von Thalern, eine einzige Neuaufführung verschlang zuweilen bis zu 20000 Gulden. In München wurden zur Dekkung der Ausgaben zeitweise (1720) Monopole und Steuern verpfändet, im kleinen Weißenfels steigerten die Geldsummen, die für Theater, Luxus und fürstliche Passionen ausgeworfen wurden, die Not ins Unerträgliche, so daß schließlich Diamanten, kostbare Degen und Schmuckgegenstände in Wien versetzt und durch ein Reichs-Conclusium „Debet-Commissionen" (1727) ernannt werden mußten. Wo wie in Hamburg oder Leipzig keine fürstlichen Hofkassen einsprangen, da waren Subskriptionen und ähnliche Behelfe vergeblich und die Bankrotte unaufhaltbar. Zwischen Einnahmen und Ausgaben ein Gleichgewicht herzustellen, war durchweg unmöglich, zumal an den allgemein zugänglichen städtischen und privaten Bühnen die Eintrittspreise nicht beliebig erhöht werden konnten, an den Hofbühnen dagegen ganze Parkettreihen und Ränge mit geladenen und sogar gezwungenen Besuchern gefüllt waren. Auch dort, wo wie in Braunschweig zu Meßzeiten auf größere Einnahmen gerechnet werden durfte, vermochten diese nicht die Ausgaben einigermaßen zu decken.

Die Frage ist berechtigt, ob dieser Gesamtaufwand für die frühdeutsche Oper erforderlich war und nicht besser zu Gunsten anderer dringenderer Bedürfnisse unterblieben wäre. Einmal wollten die Für-

Abb. 1

Harsdörffers Gesprächspiele

Abb. 2

S. Th. Stadens „Seelewig"

sten auf die Opernaufführungen ebensowenig wie auf ihre Schlösser verzichten. Verschiedentlich bedeuteten diese Aufführungen sogar eine der wenigen schöngeistigen Unterhaltungen, die sich für die Hofgesellschaft außerhalb des Militär- und Hofdienstes erübrigen ließen. Vor allem aber waren sie, mögen auch nicht selten eher Prestige- und Repräsentationsrücksichten als wirkliches Kunstverständnis den Anstoß gegeben haben, ein notwendiger Kulturaufwand, wenn Deutschland an der Theaterumwälzung der Renaissance Anteil nehmen und auf diesem Gebiete seine Stellung im internationalen Kunstverkehr nicht ein für allemal verscherzen wollte. Die Opfer waren, abgesehen von verschwenderischen Exzessen, nicht vergeblich gebracht, da dem deutschen Kulturleben hieraus neue Kräfte erwuchsen, deren Früchte freilich nicht überall und erst viel später in Erscheinung traten. Die Versuche einer innerdeutschen Lösung des Opernproblems kann im Hinblick auf die finanziellen Aufwendungen nur der beklagen und für überflüssig halten, für den wirtschaftliche Gesichtspunkte allein maßgebend sind.

DIE ANFÄNGE

Die musikalisch ausgestatteten Bühnendarstellungen, die schon Jahrhunderte vor dem Einsetzen der Oper in Deutschland gebräuchlich waren, vereinigten in sich mancherlei Züge, Einzelheiten und Äußerlichkeiten, die auf mehr oder weniger enge Verflechtungen und Verknüpfungen von Drama und Musik hinstrebten und einen opernartigen Eindruck erwecken konnten.

Das mittelalterliche Spiel, das Schul- und Komödiantenstück, die höfischen Intermedien, Maskeraden, Ritterspiele und Aufzüge bargen musikalisch-dramatische Szenen und Abschnitte, die für diese Verflechtungen und Verknüpfungen Auge und Ohr schärften und als Vorstadien eine ungeahnte Bedeutung gewannen, sobald der Gedanke des neuen musikalischen Dramas zündete und damit die Hinüberführung des älteren Theaters zur modernen Renaissancebühne verwirklicht werden sollte. Wie in den Volksschauspielen etwa des Schweizer Bezirkes vocaliter und instrumentaliter musiziert wurde, neben den großen Chören auch Sololieder sich einmischten und bis zu anderthalb hundert Spielleute die Harsthörner und Trompeten traktierten, so enthielten auch die Freudenspiele und Schulstücke fast allenthalben musikalische Bestandteile. Mit volkstümlichen Sololiedern und Gassenhauern warteten die Komödiantenstücke auf, und bei den höfischen Festaufführungen gesellten sich unter allmählicher französischer Färbung zu Gesängen und Chören die Balletts. Gelegentlich dehnten sich die musikalischen Einlagen, Illustrierungen und Umspielungen fast bis auf ganze Akte aus. Allen diesen musiktheatralischen Darstellungen waren zwar opernähnliche Stilelemente eigen, sie können wohl als Wegbereiter des kommenden neuen musikalischen Dramas ausgesprochen werden, aber sie waren keineswegs dessen direkte embryonale Vorläufer oder gar dieses selbst. Sie blühten vielmehr ungehemmt auch später weiter und machten sich dabei verschiedentlich Eigentümlichkeiten der Oper zu Nutze. Vor dem Einsetzen der Oper entbehrten sie jedoch, da sie teils ganz anders ge-

richtete Ziele verfolgten, teils vom musikalischen Renaissancegeist kaum stärker berührt wurden, gerade die wesentlichen und ausschlaggebenden Substanzen, die das Eigenleben des neuen musikalischen Dramas bedingten. Sie standen den mit einem Male aufgeworfenen musikdramatischen Problemen, der neuen Verbindung von Wort und Ton auf der Bühne, der organischen Einheitsgestaltung der verschiedenen künstlerischen Faktoren zunächst ebenso fremd gegenüber wie dem instrumental begleiteten Sologesang, dem durchgängigen, vom Generalbaß akkompagnierten Rezitativ, den in Aufbau und Situation sich einfügenden, auf seelische Bewegungen reagierenden Arien.

Der Zeitpunkt, zu dem das neue musikalische Renaissancedrama in Deutschland einsetzte, ist bis ins einzelne wohl kaum näher bestimmbar. Die Annahme erscheint gerechtfertigt, daß schon früh nicht einheitliche, sondern landschaftlich verschiedene Strömungen sich regten und um die Oberhand rangen. Hier handelte es sich um einen reinen Import, aus naiver oder fortschrittlicher Gesinnung werden italienische Oper und französisches Ballett plötzlich in die altgewohnten einheimischen Verhältnisse hereingezogen. Dort vollzog sich ein Übergang, der das allmähliche Eindringen des neuen dramatischen Stils in Mysterium und Schulstück, in Intermedium und Schäferei vermittelte, aber zugleich unter französischem Einfluß auch Aufzüge, Maskeraden und Balletts den verfeinerten modernen, mit Monodien untermischten Tanzspielen der Aristokratie entgegenführte. Auf der einen Seite beobachten wir eine gewaltsame Aufpfropfung des neuen dramatischen Stils, auf der anderen ein behutsames Hinübergleiten, das die Brücken zum bisherigen Spiel nicht hinter sich abschlug und unter Anerkennung und Anregung der fremden Vorbilder die Keime selbständiger Versuche zur Entfaltung brachte. Diese Richtungen, die auch fernerhin nicht verschwanden und sich in verschiedenartige Abzweigungen spalteten, gaben der frühdeutschen Oper ein besonderes Gepräge, bewirkten manche ihrer Eigentümlichkeiten und verhinderten, da ihnen zunächst die volle organische Verschmelzung der einheimischen Bühne mit der neuen fremden Kunst versagt blieb, auf lange die endgültige Begründung und den unbestrittenen Sieg einer nationalen Oper. Die organische Verschmelzung hätte sich damals dann erübrigt, wenn in Deutschland ein selbständiges musikalisches Renaissancedrama aufgeblüht wäre, sie

wurde schon früh wenigstens dort in Angriff genommen, wenn auch nicht erreicht, wo auf den sofortigen direkten Import italienischer Opern und französischer Balletts verzichtet und ein Ausgleich derselben mit der einheimischen Bühne angestrebt wurde. Die Anfänge dieser Ausgleichs- und Verknüpfungsversuche, die der eigentlichen Oper oft noch ziemlich fern lagen, lassen sich, soweit Bestandteile wesentlicher und ausschlaggebender Substanzen des neuen musikalischen Dramas in sie eingingen, wohl am ehesten als direkte Vorläufer der frühdeutschen Oper ansprechen.

Italienische Opern müssen nach den Ausweisen bereits im zweiten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts in Deutschland bekannt gewesen sein und hier Begriffe des neuen dramatischen Stils verbreitet haben, wenn nicht schon früher da und dort einzelne italienische Monodien und Opernfragmente Eingang gefunden hatten. Die fürstbischöfliche Herrschaft zu Salzburg war dem künstlerischen Import von Orfeo- und Andromeda-Opern offenbar besonders günstig, am Berliner Hofe Johann Sigismunds betätigten sich schon damals italienische Sänger. Der berühmte Kastrat Giovanni Gualberto del Maglio, der Vertreter der Titelrolle bei der Uraufführung von Monteverdis „Orfeo" in Mantua, und der Tenorist Bernardo Pasquino Grassi werden der Berliner Hofgesellschaft die „nuove musiche" kaum vorenthalten, vielmehr gerade hiermit ihr besonderes Interesse wachgerufen haben. In ungefähr dieselben Jahre fallen Ballettaufführungen in Heidelberg (1613) und Dresden (1622), in denen sich vielleicht schon französisch-italienische Einflüsse kreuzten und mit den Tänzen auch bereits Monodien vereinigten. Allein diese und ähnliche Aufführungen verschwinden an Bedeutung gegenüber dem künstlerischen Ereignis, das im April 1627 auf dem Hartenfelser Schlosse bei Torgau eintrat und den Festlichkeiten anläßlich der Vermählung der kursächsischen Prinzessin mit dem hessischen Landgrafen Georg eine geradezu sensationelle Note verlieh. Das Ereignis war die szenische Darstellung der „Pastoral-Tragikomödie von der Daphne", der die freie Übersetzung von Rinuccinis gleichnamiger Operndichtung durch Martin Opitz zugrunde lag und die Heinrich Schütz komponiert hatte. Zwei deutsche Künstler mit Namen besten Klangs waren zur gemeinsamen Arbeit geschritten, um das neue musikalische Drama auf deutschen Boden zu verpflanzen und zu zeigen, wie sich in ihnen selbst die fremde Kunstschöpfung spiegelte.

Der Thüringer Heinrich Schütz, der geniale Großmeister der Motette und Passion, dem wir auf den Wegen zu Bach und Händel immer wieder begegnen, hatte als junger Rechtskandidat in Venedig die Unterweisung Giovanni Gabrielis genossen und damals wie später aus der Fülle dort flutender musikalischer Strömungen stärkste Eindrücke empfangen, deren Niederschlag ihn zwar keineswegs künstlerisch entnationalisierte, aber doch wesentlich berührte. Wie er gleich Schein, Michael Praetorius und Johann Staden schon früh für den kirchlichen Generalbaß sich entschied und in seiner „Historia der fröhlichen und siegreichen Auferstehung" der Dresdener Passionstradition die neue Generalbaß-Monodie einverleibte, so eilte er auch mit fliegenden Fahnen in das Lager der Florentiner Hellenisten, um die „Dafne" nach Deutschland zu tragen. Seiner Natur wie seiner Auffassung nach war er einem bloßen Import des italienischen Werkes ebenso abgeneigt wie einem freiwilligen Verzicht auf eigene produktive Beteiligung. Die Torgauer Feste konnten und sollten Gelegenheit zu einer deutschen Bearbeitung und Neuformung bieten. Der schlesische Dichter, der eben in Wittenberg zu Gast weilte, nahm die Übersetzung ins Deutsche vor, Änderungen, Striche und Erweiterungen, entfernte sich aber nicht wesentlich von der Vorlage und schuf somit ein Textbuch, das einerseits stofflich den schon längst gepflegten Schäferstücken nahe verwandt war, anderseits in der Anlage auf den neuen musikdramatischen Stil zugeschnitten war und andere Bahnen einschlug. Während diese deutsche Textbearbeitung erhalten geblieben ist, ging die Musik gleich ihrer italienischen Vorgängerin spurlos verloren. Rückschlüsse von Schützens nicht verschollenen anderen Werken, seinen Passionsrezitativen, berechtigen vielleicht zur Annahme einer lebendigen, fortreißenden musikdramatischen Gestaltung, die mit der kühnen Behandlung des modernen Stils den Blick in die Vergangenheit nicht aufgab, unter dem Schmelz italienisierender Melodik Schlichtheit, Wahrheit und Tiefe heimatlichen Empfindens bewahrte und rhythmisch harmonisch wie instrumental zu fesseln wußte.

Die Torgauer Dafne darf wohl als die erste vollgültige Oper eines deutschen Meisters auf einen deutschen Text, ihre Aufführung als die erste deutsche, nicht italienische Operndarstellung bezeichnet werden. Wenn sie nun auffallenderweise über den engeren sächsischen Kreis hinaus zunächst keine stärkeren Schatten warf, wenn sich ihr in der ersten Hälfte des Jahrhunderts nur einige wenige Nachfolger

anschlossen, so lag dies nicht so sehr daran, daß sie vor einer exklusiven Hofgesellschaft ihre erste Inszenierung erlebte, und daher nicht schon von vornherein ein allgemeines Echo wecken konnte, als vielmehr an den kriegerischen Zeiten und politischen Verhältnissen, die der neuen Kunst kaum Raum zur Entfaltung ließen. Man muß sich wundern, daß unter den damaligen entsetzlichen Zuständen solche Aufführungen überhaupt stattfanden, und wird es begreifen, daß sie dort ermöglicht werden konnten, wo Land und Leute ganz oder wenigstens vorübergehend von der rasenden Kriegsfurie verschont blieben.

Die unmittelbaren Nachfolger der Torgauer Dafne waren einzelne deutsche Vollopern, Singballette und Singspiele, deren musikalische Beschaffenheit durch den Verlust der Partituren meist ebenfalls in Dunkel gehüllt ist. Während in Wien italienische Originalwerke von Rang wie Cavallis „Egisto" (1642) und „Giasone" (1650) auf die Opernbühne gelangten, erscheinen im abgelegenen Königsberg ein „Cleomedes" (1635) und eine „Sorbuisa" (1645), beide von Simon Dach gedichtet und von Schützens weitgereistem, fortschrittlich gesinntem Vetter und Schüler Heinrich Albert, dem erfolgreichen Pionier des jungen begleiteten deutschen Sololiedes, komponiert. Zum deutschen Singballett steuerte Heinrich Schütz anläßlich der Hochzeitsfeier des sächsischen Kurprinzen mit einer brandenburgischen Prinzessin aus seiner eigenen Werkstatt einen „Orpheus" (1638) bei, dessen Text der Opitzfreund August Büchner verfaßt hatte, und in Wolfenbüttel kamen bei ähnlicher Gelegenheit (1646) zwei weitere Stücke, „Ballett der Natur" und „Der Waldgott Pan" zur Darstellung.

Wie diese Dresdener, Königsberger und Wolfenbütteler Stücke analog der Torgauer Vorläuferin die bisherigen deutschen mythologischen Pastoral- und Tanzspiele der Gattung der neuen Oper zuführten oder teilweise wenigstens annäherten, so kam es auch in der alten Hans Sachs-Stadt Nürnberg schon früh (1644) zu einem Experiment, das neben dem Torgauer Ereignis insofern eine besondere Bedeutung beanspruchen darf, als es auf direkte italienische Anlehnungen und Nachbildungen zwar weniger textlich als musikalisch Verzicht leistete und aus eigener Kraft das Florentiner Problem zu lösen trachtete. Gleich Martin Opitz hatte Georg Phil. Harsdörffer, der Mitbegründer des Pegnitzordens, das italienische dramma per musica kennengelernt, dem er wohl auf seinen Reisen im Mutterlande selbst begegnet war und nun mit einer Nachbildung einen würdigen Platz

in seinen Gesprächspielen einzuräumen gedachte. Als musikalischen Bundesgenossen hatte er Siegmund Theophil Staden, den „hochberühmten und kunsterfahrenen" Organisten von St. Lorenzo, gewählt, der nun als Frucht gemeinsamer Arbeit das „geistliche Waldgedicht Seelewig" den Theaterfreunden darbot. In der Heimat Hans Leo Haßlers, der Stätte politischer, kirchlicher und bürgerlicher Festlichkeiten mit reichen musikalischen Ausschmückungen, durfte unter den Anzeichen eines nach dem Prager Frieden neu hervorbrechenden Lebensgefühls ein solches Stück schon auf Beachtung und Interesse rechnen.

Harsdörffers Seelewig-Dichtung verleugnete nicht die verschiedenen Schichten, die in sie eingegangen waren: charakteristische Züge der älteren Moralitäten, der geistlichen Spiele wie der Schäfereien, höfische und volkstümliche Episoden, ferner Fassungen und Gliederungen des italienischen dramma per musica. Die Schäfer Künsteling, Ehrelob und Reichimut, die Nymphen Seelewig, Sinnigunda und Herzigilda, deren Matrone Gwissulda und der Waldgeist Trügewalt bewegen das „Freudenspiel", in dessem Verlauf die „in ganz weißen Taffet gekleidete" Seelewig (die ewige Seele) den Nachstellungen des Waldgeistes entrissen und „von dem Gewissen (Gwissulda) und dem Verstande (Herzigilda) durch Gottes Wort vom ewigen Unheil abgehalten" wird. Das Schäferidyll erfährt eine christlich moralisierende Färbung und klingt mit dem Jubelhymnus der Engelscharen in den Schluß der Legendenspiele aus. Dabei wird die profane Schäferwelt jedoch ebensowenig von Grund aus umgewandelt wie etwa mit der Aufnahme des Blinde-Kuh-Scherzes, der Veranlassung zum Versuche von Trügewalts List und zur Befreiung Seelewigs gibt, volkstümliche Wendungen gemieden sind. Und wenn das Titelblatt auch nicht den Zusatz „Gesangsweis auf italienische Art" enthielte, so würden doch Anordnung und Aufbau der einzelnen „Aufzüge" wie auch die szenischen und musikalischen Bemerkungen die auf das Florentiner Vorbild gerichteten Absichten des Dichters nicht verleugnen. Durch all das leblose Gestrüpp schimmert zuweilen aber auch etwas vom Goldglanz echten dichterischen Empfindens, wenn etwa einzelne Personen sich Betrachtungen der Natur hingeben:

Seelewig Die güldene Sonne schwebt über dem Meer,
Der silberne Mond beginnet das Heer
Der leuchtenden Sterne herfüro zu führen.

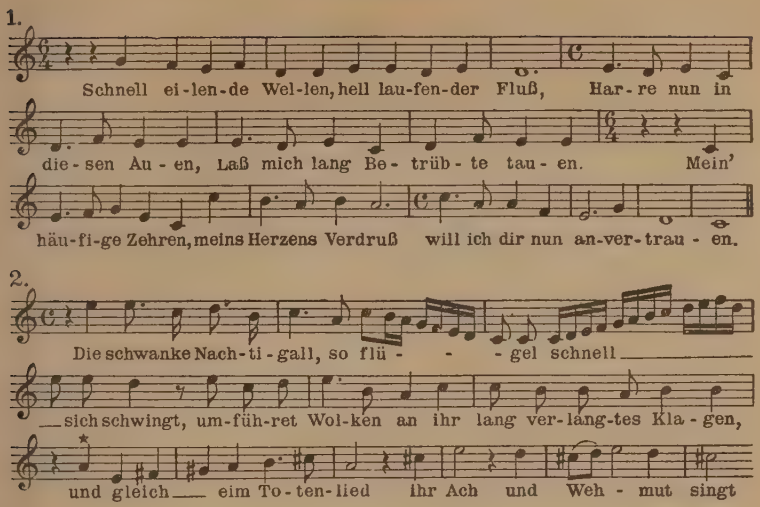
Stadens Seelewig-Musik verbindet nach italienischem Vorbild Sologesänge auf der Bühne mit Instrumentenspiel. Zu den Diskant- und Altstimmen der Nymphen und Schäferinnen gesellen sich die Tenöre der Schäfer, während Trügewalt mit einem Baß besetzt ist. Bei den knappen und oft nur auf wenige Takte beschränkten Sinfonien und Ritornellen der Geigen, Flöten und Schalmeien „führet" die Theorbe „den Grund aus", die auch bei den Sologesängen den Generalbaß übernimmt. Signalartig verkündet ein „grobes Horn" das Erscheinen Trügewalts.

Auch mit den Rezitativen trägt Staden dem modernen dramatischen Stil Rechnung. Doch darf man von ihnen nicht etwa Ausdruckskraft, Lebendigkeit und Personencharakteristik erwarten, wie sie bei den Florentiner Vorbildern sich deutlich bemerkbar machten und vor allem durch Monteverdis Genie die neue Dramatik mitbestimmten. Vielmehr leiden diese Rezitative unter einer meist kümmerlichen, gezwungenen Bewegung, die gern ins Liedhafte abbiegt und auf äußerliche Nachahmung schließen läßt. Man kann sich nicht des Eindrucks erwehren, daß Staden mit seinem künstlerischen Fühlen und Empfinden bei den Abschnitten war, in denen er unter Verwendung der Mittel moderner Monodie auf älteres deutsches Liedgut zurückgreifen konnte, daß für ihn das neue musikalische Drama nichts anderes bedeutete als das altvertraute deutsche Liederspiel, dem die äußerliche Annäherung an eine Aufsehen erregende künstlerische Mode zuteil werden sollte. Die ausgesprochen lyrische Haltung, die zu einfacheren Liedformen drängte, verhinderte nicht allein größere geschlossene Bildungen, sondern wirkte vor allem auch fast lähmend auf den Verlauf musikdramatischen Geschehens. Der Anschluß an das dramma per musica erfolgte nicht von innen heraus, die bodenständige musikalische Auffassung richtete vielmehr vor einer drohenden Überflutung fremder Strömungen schon von vornherein einen Schutzdamm auf.

In die meist strophischen Sololieder und dialogisierenden Zweigesänge mischen sich volkstümliche wie kirchliche Melodien, die einzelnen Szenen zuweilen innige und rührende Züge verleihen. Wie bei den Frühgaben damaliger deutscher Liedermusiker stoßen wir auch bei Staden etwa in Seelewigs Flußlied oder Sinnigundas Nachtigallenlied auf ursprüngliche Quellen lyrischen Empfindens:

Abb. 3
J. K. Kerlls „Erinto“

Abb. 4
Fedra



Volkstümliche Wendungen klingen im Flußlied an, direkte Töne des evangelischen Kirchenliedes im Nachtigallengesang, und an anderen Stellen werden Zusammenhänge mit dem deutschen Chorlied sichtbar. Aber gleich Heinrich Albert in Königsberg weiß sich auch Staden dabei doch über bloße Kopien damaligen Liedstils zu erheben. Auch weiterhin ging dem deutschen Lied im Rahmen der deutschen Oper die Rolle, die ihm schon in Stadens „Singspiel" zufiel, nicht verloren, wenn sich auch seine Formen und Beziehungen im Laufe der Zeiten änderten. Die Existenz des Liedhaften gehört vielmehr den Wesensbestandteilen an, die schon bei den Anfängen der nationalen deutschen Oper an die Oberfläche drängten. Das Liedhafte bestimmte den Charakter des Stadenschen Stückes, aber es verhinderte doch zugleich auch nicht den prinzipiellen Anschluß an das italienische musikdramatische Vorbild.

Die „Seelewig" blieb nicht das vereinzelte und zufällige Ergebnis gemeinsamer Arbeit der beiden Autoren. Die Gesprächspiele enthalten noch einige weitere dramatische Liederspiele, die Harsdörffer und Staden zum Verfasser haben. Sie sind betitelt: „Von der Welt Eitelkeit", „Tugendsterne", „Vom halben Umbkreiß", „Schau- oder Freudenspiel der Sprichwörter". Im ganzen ist ihnen eine ähn-

liche Beschaffenheit wie der „Seelewig" eigen, nur daß mit Schäferei und Allegorie teilweise noch singballettartige Abschnitte verknüpft werden.

Die nächste Etappe der frühdeutschen Oper führt in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts, in die Zeit des allmählichen Wiederaufbaus der deutschen Territorien nach den entsetzlichen Kriegsdezennien. Die doppelten, sich in verschiedenartige Abzweigungen spaltenden Richtungen der frühdeutschen Oper treten von jetzt ab weit deutlicher und gegensätzlicher in Erscheinung.

ITALIENISCH-FRANZÖSISCHE ORIGINALE UND IHRE NACHBILDUNGEN

An denjenigen deutschen Bühnen, die seit der Mitte des Jahrhunderts der fremden Kunst ihre Pforten mehr oder weniger rückhaltslos öffneten, mußten sich naturgemäß die mannigfachen Strömungen widerspiegeln, unter denen in Italien wie in Frankreich die Oper aufblühte und ihre Gestaltungswandlungen vollzog. Die Renaissanceoper der Florentiner Hellenisten vermochte nicht recht Fuß zu fassen, die revolutionierenden Elemente der neuen Kunstgattung wie besonders die Zeitverhältnisse standen einer Ausbreitung zunächst im Wege. So lassen sich auch keinerlei Ansätze einer stärkeren Beachtung des Monteverdischen Kunstwerks an deutschen Bühnen wahrnehmen. Ganz anders waren dagegen die Wirkungen, die von der venezianischen Oper, dann von den neapolitanischen Schulen ausgingen. Die in der Lagunenstadt hervorgerufenen Wandlungen und aktuellen Neuerungen hatten die humanistischen Rekonstruktionen und Dramenideale der Florentiner Aristokratenbühne zu verdunkeln vermocht und bereits in weiteren Kreisen einen zu lebhaften Widerhall gefunden, als daß ein Land, das eben jetzt erst stärker in die Opernbewegung hineingezogen wurde, nicht in ihren Bann geraten wäre. Die gemeinsame Wegrichtung, welche diese deutschen Bühnen mit der italienischen Oper einhielten, dauerte an, als die Neapolitaner zur Herrschaft gelangten und ihren mit Metastasios Texttypus verknüpften, mehrere Generationen beherrschenden Opernstil schufen.

Während die aristokratisch-dramatische Richtung des von Monteverdis Geiste durchglühten Francesco Cavalli sich nur vereinzelt durchsetzte, trat die demokratisch-musikalische Partei Marc' Antonio Cestis geradezu einen Siegeszug an deutschen Bühnen an. Die bunten und abenteuerlichen, machiavellistischen, Haupt- und Staatsaktionen aufgreifenden Kulissenstücke, die an äußerlicher Wirksamkeit und Abwechslung nichts zu wünschen übrig ließen und den Zusammenhang mit Antike und Renaissance gegen barocken Überschwang und Mischmasch eintauschten, stießen hier offen-

bar auf besondere Vorliebe, ebenso die das dramatische Rezitativ zusehends immer mehr untergrabenden geschlossenen Bildungen der Arien, Arietten und Barkarolen, die auch den Gassenhauer nicht verschmähenden Volksmelodien und virtuos aufgeputzten Bravourkoloraturen.

So treffen wir in Wien neben Marc' Antonio Cesti (La Dori 1664, Il principe generoso 1665, Pomo d'oro, Nettuno 1666, Semiramide, Le Disgrazie d'amore, La schiava fortunata 1667) vor allem Antonio Draghi (L'Oronisbe, Achille in Sciro 1663, La Cloridea 1665, Onore trionfante 1666, Gli amori di Cefalo e Procri 1668, Atalanta, Il Perseo 1669, La casta Penelope, Leonida in Tegea, Ifide greca 1670 und zahlreiche weitere Stücke bis 1700), Carlo Agostino Badia (La costanza d'Ulisse 1700, L'amore vuol somiglianza 1702, La psiche 1703 u. a.), Giovanni Bononcini (La fede publica 1699, Tomiri 1704 u. a.), Francesco Conti (Alba Cornelia 1714, Ciro 1715, Il finto Policare 1716, Sesostri 1717, Astarto 1718) und zahlreiche andere italienische Musiker, in Dresden Giovanni Andrea Bontempi (Paride 1662) und Carlo Pallavicino (Gerusalemme liberata 1687), in Braunschweig-Wolfenbüttel Antonio Gianettini (Ermione raquistata 1685, Medea in Atene 1686, La Schiava fortunata 1691) und Carlo Francesco Pollarolo (Il pastore d' Anfriso 1694, Ottone 1697, Faramondo 1699, Lucio Vero 1699, Catone Uticense 1703, Antonio e Pompejano 1709), in Berlin Attilio Ariosti (L'inganno vinto dalla costanza 1700, La fede ne tradimenti 1701), in Durlach Giuseppe Boniventi (Armida abbandonata, Armida al campo 1717) und L. Antonio Predieri (Lucio Papirio 1719). Text und Musik verleugneten nicht ihre venezianische Abstammung und steuerten teilweise bereits ins neapolitanische Fahrwasser.

Daneben bürgerte sich dann in Hannover und an den dem hannöverschen Einfluß unterliegenden deutschen Bühnen ein italienischer Meister ein, dem insofern eine Sonderstellung zuerkannt werden darf, als er — ein echter Vorläufer Händels — durch die Tiefe künstlerischen Empfindens wie die Originalität des Ausdrucks die Verflachungen und Nivellierungen überwand, in die sich die venezianische Arienoper zeitweise zu verstricken drohte. Agostino Steffani schrieb nach seinen Münchener Stücken (Marco Aurelio 1681, Solone 1685, Servio Tullio 1686, Alarico 1687, Niobe 1688) für Hannover: „Henrico Leone" (1689), „La superbia d' Alessandro" (1690), „Orlando generoso" (1691), „Le rivali concordi — Atalanta" (1693), „La libertà contenta — Alcibiade" (1693), „I trionfi del fato", „Bacchanali" (1695), „Briseide" (1696). Für Düsseldorf folgten noch „Arminio" (1707), „Amor vien dal destino" (1709) und „Tassilone" (1709). Wenn man die Anzahl dieser Opern sowie zudem die Tatsache in Betracht zieht,

daß sie nicht auf München, Hannover und Düsseldorf beschränkt blieben, so darf man Steffani wohl als einen italienischen Opernmusiker bezeichnen, der damals neben Wiener Lieblingsgrößen wie Antonio Draghi besonders häufig an deutschen Bühnen berücksichtigt wurde. Es ist im hohen Grade erfreulich und spricht immerhin für den damaligen höfischen Geschmack, daß gerade ein italienischer Meister in diesem Umfange zu Worte kam, der demagogischen Zugeständnissen widerstrebte und wie in seinem bürgerlichen Leben als Gesandter, Regierungspräsident und Weihbischof auch als schaffender Musiker auf den Höhen der Menschheit wandelte.

Als Steffani seine erste Oper für die Münchener Hofbühne schuf, hatte diese bereits die italienischen Opern Johann Kaspar Kerlls (Oronte 1657, Erinto 1661, L'amor della patria 1665, Atalanta 1667) zur Darstellung gebracht. Wie Kerll, dessen Opernpartituren heute verschollen sind, mit dem individuellen, leidenschaftlich verhaltenen Ausdruck, den wir aus seinen anderen überlieferten Werken kennen, wohl auch in der Oper seine deutsche Eigenart nicht ganz preisgab, dagegen stilistisch den venezianischen Vorbildern gefolgt sein wird, so ging auch Johann Adolf Hasse mit seinen Bühnenwerken nicht im neapolitanischen Opernstil vollends auf, sondern vermochte ihm vielmehr durch die Kraft einer außerordentlichen Begabung den Stempel seines Geistes aufzudrücken und ein größeres Maß deutschen Empfindens einzuflößen. Die Dredener Hofbühne erlebte durch Hasses Wirksamkeit nicht allein eine ungeahnte lokale Glanzzeit, sondern rückte von den Aufführungen der „Cleofide" (1731) und des „Cajo Fabricio" (1734) bis zu denen des „Arminio" (1745) und „Solimano" (1753) geradezu in den Mittelpunkt neapolitanischer Opernkunst. Wenn Hasse Arie und Akkompagnatorezitativ dramatischer Charakteristik dienstbar macht und dabei den Hauptpersonen Züge tieferen und eigenartigen Empfindens und Fühlens einverleibt, dann schimmert die deutsche Herkunft deutlich durch, er tritt, wie wir aus dem Verhalten Friedrichs des Großen schließen können, auch seinen Heimatgenossen näher und greift ihnen ans Herz. Aber in Anlage, Aufbau und Stil bekennen sich diese Werke ebenso zur italienischen Oper wie alle die spätvenezianischen und frühneapolitanischen Stücke von Francesco Antonio Pistocchi (Ansbach), Pietro Torri (München) und anderen, die vor und mit ihnen gespielt wurden, an

künstlerischem Höhenflug ihnen freilich oft bei weitem nicht gleichkamen. Überraschenderweise konnte dagegen ein anderer Meister von Weltruf wie Alessandro Scarlatti nur gelegentlich deutsche Bühnen (Wien 1681, 1693/95, Braunschweig 1696/1700) erobern.

Wenn jetzt an deutschen Bühnen neben den italienischen Opern auch französische Originalwerke auftauchen und nicht spurlos vorübergingen, so ist das bei der damaligen kulturellen Haltung in Deutschland nicht auffallend. Freilich waren die französischen Opern gegenüber den italienischen hier viel spärlicher vertreten, die einzelnen Schattierungen und Abzweigungen, denen die Lulli-Richtung unterworfen war, gelangten kaum zur Geltung. Neben den Aufführungen Hassescher Werke kamen Rameausche Fragmente überhaupt nicht in Betracht. Mit französischen Originalwerken wartete der Braunschweig-Wolfenbütteler Hof auf. Jean Baptiste Lullis „Proserpine" (1685), „Psyché" (1686) und „Thésée" (1687) gingen hier in Szene, denen dann in Hamburg „Acis et Galathée" (1692) folgte. Wenn nach diesen Werken des Schöpfers der französischen Nationaloper noch da und dort ein Stück der Lulli-Schule wie André Destouches' „Télémaque" (Durlach nach 1714) unverändert zur Wiedergabe gelangte, so bedeutete das eine Ausnahmeerscheinung.

Zu den Aufführungen, die italienische und französische Opern im Original boten, gesellten sich andere, die an der Musik der Originale festhielten, dagegen den Texten eine deutsche Übersetzung oder Übertragung zuteil werden ließen. Diese deutschen Übersetzungen und Übertragungen wurden entweder an die Opernbesucher verteilt, um ihnen das Verstehen des auf der Bühne gesungenen italienischen oder französischen Textes zu erleichtern, oder sie ersetzten auch auf der Bühne selbst die fremde Sprache. Damals beginnen sich auf der deutschen Opernbühne bereits die oberflächlichen Skribenten einzunisten, die in Übersetzungen und Übertragungen lediglich eine rasche, billige Handwerksarbeit erblickten und später selbst in Zeiten, die durch die Sprache Lessings und Goethes gegangen waren und den literarischen Wert des Librettos forderten, noch zahlreiche skrupellose Nachfolger fanden. Bis auf den heutigen Tag läßt sich das deutsche Opernpublikum merkwürdigerweise Übersetzungen gefallen, die auf diesem Tiefstand verharren. Damals konnten angesichts der allgemeinen sprachlichen Verwilderung solchen Übersetzungen und Über-

tragungen noch mildernde Umstände zugebilligt werden. Überall, wo nicht die rein deutsche Oper herrschte, treffen wir sie, und wie in Braunschweig-Wolfenbüttel war auch anderwärts eine Schar deutscher Bearbeiter tätig.

Ein weit stärkeres Interesse als diese Übersetzungen und Übertragungen müssen die allgemeinen Wirkungen beanspruchen, die von den italienischen und französischen Originalen ausgingen und teils direkte Nachbildungen veranlaßten, teils der nationalen Produktion wichtige Anregungen verschafften.

Alle die allegorischen, schäferlichen und historisierenden Ausstattungs- und Repräsentationsstücke, die mit Opernelementen Tänze in größerer Anzahl vereinigten, die Natur- und Jagdballetts, die Aufzüge der Gestirne, der Lebensalter, der antiken Götter und ähnlicher Figuren, die in diesen Stücken an der Tagesordnung waren, entstanden unter französischem Einfluß. Die „triumphierende Liebe, umgeben mit den sieghaften Tugenden" (Celle 1653) und die „Liebe Herculis und Dejanira" (Altenburg 1671) gehören beispielsweise ebenso zu dieser Gattung wie das „Ballett der vier Jahreszeiten" und die „angenehme Gartenlust" (Braunschweig 1692, 1696). Französisches Ballett und französische Oper waren teilweise auch bei der nationalen deutschen Oper mitbestimmende Faktoren. Und außerdem geriet sogar die an deutschen Bühnen gepflegte italienische Oper in diese Einflußsphäre. Die Alceste-, Iphigenie- und Marthesie-Opern, die in Hamburg, Braunschweig und Durlach gespielt wurden, fußen schon stofflich auf französischen Vorlagen, und besonders in der Art des Aufbaus und der Verwendung musikalisch-dramatischer Ausdrucksmittel hat die französische Oper verschiedentlich nachhaltige Spuren hinterlassen. Wir beobachten sie dort, wo die Arienoper sich zur Chor- und Ensembleoper erweitert, ein reicheres Maß von Formen und Gestaltungen auftritt und den Instrumentalsätzen eine besondere Bedeutung zukommt. Einzelne Hamburger und besonders Wiener Meister wie Johann Joseph Fux und Carlo Agostino Badia schlagen diese Richtung ein und auch Steffani bleibt von ihr nicht unberührt. Jedenfalls hat sie auch dazu beigetragen, die deutsche Oper, sofern sie sich der fremden Kunst anschloß oder unter ihrem mächtigen Einflusse stand, vor der einseitigen Hingabe an die Italiener zu bewahren. Daß die italienische Oper im allgemeinen nach wie vor textlich und musikalisch als maßgebendes Vorbild erschien, daß alle die Musiker

auch der rein deutschen Oper ohne sie nicht zu verstehen sind, zeigt, wie eng bereits die in die Anfänge zurückreichenden Beziehungen geworden waren, aber auch welche Bedeutung die Wesenszüge der italienischen Oper erlangt hatten und wie deren Ausstrahlungen von der französischen Kunst keineswegs verdrängt werden konnten. Namentlich dann fand die italienische Oper lebhaften Widerhall, wenn sie wie bei Steffani deutschen Neigungen entgegenkam oder wie bei Hasse deutsches Empfinden und Fühlen nicht unterdrückte. Und es ist kein Zufall, daß später die beiden großen Hasse-Nachfolger Niccolo Jommelli und Tommaso Traëtta in Stuttgart und Wien, also gerade in Deutschland, mit dem „Fetonte" (1768) und der „Ifigenia" (1758) jene Meisterwerke schrieben, die durch ihre deutsch-dramatischen Richtlinien das Befremden ihrer eigenen Landsleute („troppo tedesco") hervorriefen.

Der Wechsel italienischen und französischen Opernstils beweist, daß die deutschen Bühnen, die damals der fremden Kunst eine Heimstätte bereitet hatten, sich keineswegs mit der Rolle einer bloßen italienischen Filiale zu begnügen gedachten, sondern den Wettbewerb der italienischen Oper mit der französischen geradezu begünstigten. Italienische Komponisten waren die Pioniere ihrer Heimatkunst, daneben traten deutsche Musiker auf den Plan, die durch ihre eklektische Veranlagung in völlige Abhängigkeit gerieten oder bewußt den fremden Vorbildern nacheiferten, aber auch die, deren nationales Empfinden und Fühlen sich innerhalb des übernommenen fremden Opernstils durchzusetzen suchte oder dem Ideal einer eigenen nationalen Opernkunst zustrebte.

Abb. 5

Abb. 6

Die über alle Tugenden triumphierende Tugend der Beständigkeit

DAS EINHEIMISCHE LIBRETTO

Wie überhaupt bei der Oper war auch für die nationale frühdeutsche musikdramatische Kunst die Textbuchfrage von grundlegender Bedeutung, wenn auch damals noch keineswegs die Forderungen einer späteren Zeit Geltung hatten, welche die Maßstäbe des gesprochenen Dramas unter allen Umständen verlangte. In zweifacher Blickrichtung auf die eigene Bühne der Vergangenheit wie auf die moderne der Mitlebenden bildete sich ein einheimisches Libretto heraus, das im Laufe der Jahrzehnte in Stoff und Gestaltung starken Wandlungen unterlag und jenseits der Übersetzungen und Übertragungen fremdsprachiger Operntexte eigenen Zielen folgte. Die Stoffwelt erstreckte sich auf die mannigfachsten Gebiete, die Stoffgestaltung schulte sich an fremden Texten, verstrickte sich in die Netze der zweiten schlesischen Dichterschule und trieb ins Fahrwasser des ungeschminkten Naturalismus. Seit der Mitte des 17. Jahrhunderts wuchs allmählich ein immerhin eigener, wenn auch oft recht fragwürdiger Librettotypus heraus, der vor allem in Hamburg, Leipzig, Weißenfels und Braunschweig sowie an deren Filialen Wurzeln schlug und ähnlich den italienischen und französischen Operndichtungen jeglichem Ansturm standgehalten hätte, wenn seine Grundlagen vertieft und seine Entwicklungsmöglichkeiten ausgenützt worden wären.

Eine wenn auch nur unvollständige und zeitlich beschränkte Statistik dieser Bühnen vermag schon einen ungefähren Begriff von der Stoffwelt der damaligen frühdeutschen Nationaloper zu geben. Man braucht nur einige Spielpläne herauszugreifen, um hier einen Einblick zu gewinnen:

Hamburg

1678 Joh. Theile: Der erschaffene, gefallene und aufgerichtete Mensch, Orontes, Der verlorene und wiedergefundene königliche Prinz aus Candia; N. A. Strungk: Der glückselig steigende Sejanus, Der unglücklich fallende Sejanus; 1679 J. W. Franck: Die wohl und beständig liebende Michal oder der siegende und fliehende David, Die errettete Unschuld oder Andromeda und Perseus, Die makkabäische Mutter mit ihren sieben Söhnen, Don Pedro oder die abgestrafte Eifersucht; 1680

J. W. Franck: Aeneae des trojanischen Fürsten Ankunft in Italien; N. A. Strungk: Die liebreiche, durch Tugend und Schönheit erhöhete Esther, Doris oder der königliche Sklave, Die drei Töchter Cecrops, Alceste; J. W. Franck: Sein selbst Gefangener oder der närrische Prinz Jodelet; 1681 Die Geburt Christi, J. W. Franck: Semele, Hannibal, Charitine oder Göttlich-Geliebte; 1682 J. W. Franck: Diocletian, Attila; 1683/4 J. W. Franck: Vespasian; N. A. Strungk: Theseus, Floretto; Semiramis; J. Ph. Förtsch: Der hochmütige, gestürzte und wieder erhobene Croesus, Das unmöglichste Ding; 1686 Der glückliche Großvezier Cara Mustapha, erster Teil nebst der grausamen Belagerung und Bestürmung der kaiserlichen Residenzstadt Wien, Der unglückliche Cara Mustapha, anderer Teil nebst dem erfreulichen Entsatze der kaiserlichen Residenzstadt Wien; 1688 J. Ph. Förtsch: Der große Alexander in Sidon; Die heilige Eugenia oder die Bekehrung der Stadt Alexandria zum Christentum; J. Ph. Förtsch: Der im Christentum bis in den Tod beständige Martyrer Polyeuct, Der mächtige Monarch der Perser, Xerxes in Abidus; 1689 J. Ph. Förtsch: Cain und Abel oder der verzweifelte Brudermörder, Das betrübte und erfreute Cimbria; 1690 J. Ph. Förtsch: Die großmächtige Thalestris oder letzte Königin der Amazonen, Des römischen Reichs Glücksschild, Bajazeth und Tamerlan, Der irrende Ritter D. Quichotte de la Mancha; 1691 J. G. Conradi: Die schöne und getreue Ariadne, Diogenes cynicus, Der fromme und friedfertige König der Römer Numa Pompilius; 1692 J. G. Conradi: Der tapfere Kaiser Carolus Magnus und dessen erste Gemahlin Hermingardis, Die Verstörung Jerusalems erster Teil, Die Verstörung Jerusalems ander Teil; 1693 J. G. Conradi: Der römische Prinz aus Polen Sigismundus oder das menschliche Leben wie ein Traum, Der große König der afrikanischen Wenden Gensericus als Roms und Carthagens Überwinder; 1694 G. Bronner: Echo und Narcissus; J. G. Conradi: Der wunderbar vergnügte Pygmalion; Joh. Sig. Kusser: Erindo oder die unsträfliche Liebe; G. Bronner: Venus oder die siegende Liebe; Joh. Sig. Kusser: Der durch Großmut und Tapferkeit besiegte Porus; Die Pleyades oder das Siebengestirne; R. Keiser: Der königliche Schäfer oder Basilius in Arkadien; Joh. Ph. Krieger: Wettstreit der Treue; Pyramus und Thisbe; Joh. Ph. Krieger: Hercules unter den Amazonen, Hercules anderer Teil; Joh. Sig. Kusser: Der großmütige Scipio Africanus; 1695/6 Joh. Sig. Kusser: Die unglückliche Liebe des tapferen Jason; A. Steffani: Der großmütige Roland; R. Keiser: Mahumeth II.; A. Steffani: Herzog Heinrich der Löwe, Der siegende Alcides; 1697 R. Keiser: Der geliebte Adonis, Die durch Wilhelm den Großen in Britanien wieder eingeführte Irene; A. Steffani: Der in seiner Freiheit vergnügte Alcibiades; 1698 R. Keiser: Der bei dem allgemeinen Weltfrieden von dem großen Augustus geschlossene Tempel des Janus; A. Steffani: Die vereinigten Mitbuhler oder die siegende Atalanta; R. Keiser: Alleruntertänigster Gehorsam, welcher auf dem erfreulichsten Namenstage des großen Kaisers Leopold in einem Tanz- und Singespiel vorgestellt ward, Der aus Hyperboreen nach Cymbrien überbrachte güldene Apfel; 1699 Joh. Mattheson: Die Plejades; R. Keiser: Die beständige und getreue Irene, Die wunderbar errettete Iphigenia, Die vorgebildete Verbindung des großen Hercules mit der schönen Hebe, Die Wiederkehr der güldnen Zeit; A. Steffani: Das mächtige Geschick bei Lavinia und Dido; 1700 R. Keiser: Die Macht der Tugend, Der siegende Phaeton; 1701 R. Keiser: Störtebecker

und Jödge Michaels, erster Teil, zweiter Teil; G. Bronner: Procris und Cephalus; R. Keiser: Die wunderschöne Psyche; 1702 Beatrix; R. Keiser: Circe oder des Ulisses erster Teil, Penelope oder Ulisses ander Teil; Joh. Mattheson: Der edelmütige Porsenna; J. Chr. Schieferdecker: Der siegreiche König der Goten Alaricus; J. Chr. Schieferdecker, Joh. Mattheson, G. Bronner: Victor, Herzog der Normannen; R. Keiser: Sieg der fruchtbaren Pomona; J. Chr. Schieferdecker: Der königliche Prinz Regnerus; G. Bronner: Berenice; R. Keiser: Die sterbende Euridice oder Orpheus erster Teil, Orpheus ander Teil; 1703 R. Keiser: Die verdammte Staatsucht oder der verführte Claudius, Die Geburt der Minerva, Die über die Liebe triumphierende Weisheit oder Salomon; 1704 R. Keiser: Der gestürzte und wieder erhöhte Nebucadnezar, König in Babylon; Joh. Mattheson: Die Staatsliebe oder die unglückselige Cleopatra; 1705 Händel: Der in Kronen erlangte Glückswechsel oder Almira Königin in Kastilien, Die durch Blut und Mord erlangte Liebe oder Nero; R. Keiser: Die römische Unruhe oder die edelmütige Octavia, Die kleinmütige Selbstmörderin Lucretia oder die Staatstorheit des Brutus; 1706 R. Keiser: La fedeltà coronata oder die gekrönte Treue; J. Chr. Schieferdecker: Der von dem Ackerspflug zu dem Thron erhobene Kaiser Justinus; R. Keiser: Masagniello furioso oder die neapolitanische Fischerempörung; C. H. Grünewald: Die errettete Unschuld oder Germanicus; R. Keiser: La costanza sforzata die erzwungene Beständigkeit oder die listige Rache des Sueno; Chr. Graupner: L'amore ammalato die krankende Liebe oder Antiochus und Stratonica; R. Keiser: Der durchlauchtigste Secretarius oder Almira Königin in Kastilien, Il genio d' Holsatia.

Leipzig

1693 N. A. Strungk: Alceste, Nero; 1694 Syrinx, Julius Caesar; 1695 Die Schäferin Cloris, Atalanta, Rosalinda; 1696 Jupiter und Alcmene, Phocas, Pyrrhus und Demetrius; 1697 Chr. L. Boxberg: Orion; Zenobia, Circe, Der geliebte Adonis; 1698 Berenice, Alexander Magnus, Scipio und Hannibal; 1699 N. A. Strungk: Agrippina; Ixion, Circe; 1700 Erechtheus; Chr. L. Boxberg: Amynthas und Phyllis; Justinus; 1701 Narcissus; Chr. L. Boxberg: Athanagilda; Medea; 1702 Galathea, Otto, Aceste; 1703 Der lachende Democritus; G. Ph. Telemann: Ferdinand und Isabella; C. H. Grünewald: Der ungetreue Schäfer Cardillo; Justinus, Lucius Verus, Ulysses; 1704 Der lachende Democritus, Jupiter und Alcmene, Perseus und Andromeda, Cajus Caligula, Aceste; C. H. Grünewald: Germanicus; 1705 Jupiter und Alcmene; G. Ph. Telemann: Ferdinand und Isabella; Aeneas, Xerxes; 1706 Berenice, Belesus und Arbaces; 1707 Chr. L. Boxberg: Athanagilda; Syrinx; 1708 Adonis, Cyniras und Irene, Cosroes, Sardanapal; 1709 Narcissus; M. Hofmann: Acontius und Cydippe; Mario; J. D. Heinichen: Der angenehme Betrug oder der Carneval von Venedig, Die lybische Talestris, Der glückliche Liebeswechsel oder Paris und Helena; 1710 Die getreue Schäferin Daphne, Aeneas, Die über Haß und Rache triumphirende Liebe (Pharamund), Die rachgierige Nicea, Almira, Banise; C. H. Grünewald: Germanicus; Pharamund; 1711 Der unglückliche Alcmeon, Die syrische Unruh oder die beleidigte Liebe; 1712 Ariadne, Balacin, Chaumigren, Banise, Echo und Narcissus; 1713 Ismenie und Montaldo, Ademarus, Die amazonische Königin Orithya; 1714 Zenobia und Radamisto, Almire und Fer-

nando; M. Hofmann: Rhea Sylvia; J. D. Heinichen: Hercules; Die rachgierige Nicea; 1715 Scipio Africanus, Die königliche Schäferin Margenis, Der gestürzte Epopeus oder Antiope; 1716 Die durch Verachtung erlangte Gegenliebe oder Zoroaster, Die rachgierige Nicea; G. Ph. Telemann: Jupiter und Semele; 1717 J. Gottfr. Vogler: Artaxerxes; Die befriedigte Damira; J. G. Vogler: Penelope; Die durch Verachtung erlangte Gegenliebe oder Zoroaster; 1718 Die durch Treue und Rache sich krönende Liebe oder die asiatische Banise; G. Ph. Telemann: Jupiter und Semele; 1719 Die Satyren in Arcadien, Venus und Adonis, Endymion; 1720 Germanicus, Berenice.

Weißenfels

1684 Oromachus und Arybene oder die irrende Liebe, Der thüringischen Herta Sehnsucht, Treu Herr, treu Knecht; 1685 Glück über Macht und Rat, Nero der verzweifelte Selbstmörder, Phöbus und Irene; 1686 Apollo und Daphne; 1687 Die geraubte Helena; J. Phil. Krieger: Die glückselige Verbindung des Zephyrs mit der Flora; Phöbus; 1688 Joh. Phil. Krieger: Cecrops mit seinen drei Töchtern, Flora Ceres und Pomona, Von der gedrückten und wieder erquickten Eheliebe; Joh. Valentin Meder: Die befreite Andromeda; 1689 Joh. Phil. Krieger: Die ausgesöhnte Eifersucht oder Cephalus und Procris; 1690 Der großmütige Scipio, Der wahrsagende Wunderbrunnen, Chloris; 1691 Apollo und Daphne; J. Phil. Krieger: Die glückselige Verbindung des Zephyrs mit der Flora; 1692 Der kaiserliche Hirtensohn; Joh. Phil. Krieger: Mars und Irene; Die nach dem Tode lebende Tugend oder der vergötterte Hercules, Phöbus und Irene, Rosander und Rosimene; 1693 Hercules, der sich selbst bezwingende Alexander; Joh. Phil. Krieger: Ganymedes und Juventas; 1694 Sieg der Freundschaft über die Liebe, Camilla Königin der Volsker; 1695 Phaeton, Die getreue Cloris, Jason; Joh. Phil. Krieger: Chronus, Apollo, Fortuna, Constantia; 1696 Phoebus und Iris, Elmira, Dulcimene und Laurette; Joh. Phil. Krieger: Die lybische Talestris, Untertänigstes Freudenopfer; 1697 Antonius römischer Triumvir, Der königliche Schäfer Paris; 1698 Joh. Phil. Krieger: Die lybische Talestris; Cadmus, Phaeton, Flora und Chronius, Die getreue Schäferin Daphne; 1699 Camilla Königin der Volsker, Der vergötterte Cupido, Bacchus, Flora und Chronius; 1700 Artemisia oder die beständige Liebe, Asterie, Der römische Kaiser Titus Vespasianus, Bacchus; 1701 Regnerus und Svanvite, Amalthea, Der königliche Schäfer Paris; 1703 Aurora und Herastes, Diana und Endymion; R. Keiser: Almira Königin von Kastilien; 1705 Der Carneval von Venedig, Selimene und Cloridan; 1708 Donna Violanta oder Spiegel keuscher Damen, Selimene und Cloridan; 1709 Die getreue Schäferin Daphne, Sieg der Liebe und Beständigkeit; 1710 Adelheid, Die siegende Liebe; 1713 Doris; 1714 Die triumphierende Tugend; 1715 J. A. Kobelius: Der unschuldig verdammte Heinrich, Fürst von Wallis; Die getreue Dorilis; 1716 J. A. Kobelius: Irrgarten der Liebe oder Livia und Cleander; 1717 J. A. Kobelius: Der glückliche Betrug oder Clytia und Orestes, Die gerettete Unschuld oder Ali und Sefira; 1718 J. A. Kobelius: Die bewährte und wohlbelohnte Treue oder Cloelia und Pythias; 1719 J. A. Kobelius: Don Carlos und Sidonia, Das doppelte Glück getreuer Liebe zwischen Fernando und Bellamire, Die zwar gedrückte, doch wieder erquickte Liebe oder Amine und Sefi; 1720 J. A. Kobelius: Die vom Himmel geschützte Unschuld und Tugend oder Bellerophon, Damoetas und Euphrasia; 1721

J. A. Kobelius: Das durch beständige Liebe mit Persien glücklich verknüpfte Numidien oder Achmed und Almeide; 1723 J. A. Kobelius: Die triumphierende Liebe; 1724 J. A. Kobelius: Der Triumph der Treue oder Bellinde; 1725 J. A. Kobelius: Die erhabene Tugend oder Bozena; 1726 J. A. Kobelius: Don Carlos; 1727 J. A. Kobelius: Selimene und Cloridan, Das triumphierende Glück oder Augustus und Livia; 1728 J. A. Kobelius: Ismene und Menelaos, Marcus Antonius und Cleopatra, Die getreue Schäferin Doris; Florentino, der schwärmende Schäfer; 1729 J. A. Kobelius: Meleager und Atlanta, Paris und Oenone, Theseus und Helena; Hercules; 1730 Die siegende Liebe, Clodoveus; 1732 Donna Violanta oder Spiegel keuscher Damen; 1735 Die durch Regiersucht gestürzte Basia; 1736 Die getreue Cloris, Phaeton.

Braunschweig (Wolfenbüttel)

1657 Amelinda oder die triumphierende Seele; 1659 Andromeda, ein königliches Fräulein aus Aethiopien; Joh. J. Löwe: Orpheus aus Thrakien; 1661 Iphigenia; 1662 Jakobs des Patriarchen Heirat; 1663 Der Hofmann Daniel, wie er bei dem Könige Dario gedienet, Selimena; 1684 Der beständige Orpheus; 1685 Davids und Jonathans treuer Liebe Beständigkeit; 1690 Joh. Sig. Kusser: Julia; 1691 Joh. Sig. Kusser: Cleopatra; 1692 Joh. Sig. Kusser: Ariadne, Andromeda, Jason, Narcissus; 1693 G. Bronner: Echo und Narcissus; Joh. Sig. Kusser: Porus; Ph. H. Erlebach: Die Plejades oder das Siebengestirne; Joh. Ph. Krieger: Wettstreit der Treue, Hercules unter denen Amazonen; 1694 R. Keiser: Procris und Cephalus; 1695 R. Keiser: Die wiedergefundenen Verliebten, Clelia; 1696 R. Keiser: Orpheus; 1699 R. Keiser: Die sterbende Euridice, Die verwandelte der Löwe; Streit der Ehre und Liebe oder Celion und Bellinde; 1698 Atalanta; R. Keiser: Orpheus; 1699 R. Keiser: Die sterbende Euridice, Die verwandelte Leyer des Orpheus; A. Steffani: Der hochmütige Alexander; Der in seiner Freiheit vergnügte Alcibiades; G. K. Schürmann: Endimione; 1701 G. K. Schürmann: Salomon, Daniel; 1703 G. K. Schürmann: Die römische Großmut oder Mucius Scaevola; Ixion; 1705 G. K. Schürmann: Leonilde oder die siegende Beständigkeit; 1706 G. K. Schürmann: Das verstörte Troja; 1707 Der von Prinz Eugenio und Duc de Marlebourg kurierte Ludovicus XIV.; G. K. Schürmann: Jason; 1708 Ludwig des Großen, König in Frankreich, Trauerklage und wohlbedächtliches Testament; G. K. Schürmann: Die schöne Psyche; Der erfreuten Oekerschäfer angestelltes Fest; 1710 G. K. Schürmann: Isse oder die vergnügende Liebe, Die beseelte Statue; 1712 Der verliebte Jakob und Rahel; 1716 G. K. Schürmann: Die Plejades; 1717 G. K. Schürmann: Atis oder der stumme Verliebte, Telemachus und Kalypso; 1718 G. K. Schürmann: Porsenna, Herodes, Heinrich der Vogler Herzog zu Braunschweig; 1719 G. K. Schürmann: Die getreue Alceste; Die großmütige Tomyris; 1720 Cadmus; 1721 G. K. Schürmann: Heinrich der Vogler 2. Teil; 1722 G. K. Schürmann: Das eroberte Jerusalem oder Armida und Rinaldo; 1723 G. K. Schürmann: Rudolphus Habspurgicus, Cadmus; J. D. Heinichen: Der vergötterte Hercules; 1725 G. Ph. Telemann: Der große König der afrikanischen Wenden Gensericus als Rom und Karthagens Überwinder; 1726 G. K. Schürmann: Ludovicus Pius, Hannibal in Capua; 1727 K. H. Graun: Die in

ihrer Unschuld siegende Sinilde; 1728 Don Chisciotte am Hofe der Herzogin; K. H. Graun: Iphigenia in Aulis; 1730 G. K. Schürmann: Magnus Torquatus; 1731 K. H. Graun: Polidorus; 1732 K. H. Graun: Scipio Africanus.

Bei der Durchmusterung dieser Listen, von deren Beschaffenheit auch andere nationale frühdeutsche Bühnen nicht wesentlich abweichen, macht man die Beobachtung, daß die Stücke meist schon durch die Titel das Stoffgebiet verraten, dem sie entstammen, und dadurch vielfach auch die Quellen, aus denen die Autoren schöpften, selbst dort wenigstens andeuten, wo sie verschwiegen werden. Nicht allein die Wanderung einzelner Stoffe über verschiedene deutsche Bühnen fällt auf, sondern vor allem auch die fast weltmännische, unbekümmerte, gleichsam internationale Haltung, die von den Librettisten bei der Stoffwahl eingenommen wurde. Wir treffen neben der Götter- und Schäferwelt die Allegorie, die Mythologie und profane Historie, neben der Antike die Bibel, neben Ausschnitten aus der vaterländischen Geschichte die Räuberaktion, neben Handlungen in morgenländischen, südlichen Gegenden und märchenhaften Zeiten solche auf heimatlichem Boden und der jüngsten Vergangenheit. Die Stücke spielen im Himmel und in der Hölle, in China, Spanien und Ägypten, in Dänemark und Palästina, in Griechenland, im alten Rom, in der Hamburger Gegend und in Thüringen. Achill, Theseus und Diogenes, Diokletian, Xerxes, Alexander treten ebenso auf wie Engel und Teufel, Grazien und Schäferinnen, Cara Mustapha und Störtebecker. Stücke wie „Germanicus", „Der thüringischen Herta Sehnsucht", „Heinrich der Vogler" und „Rudolf von Habsburg", sowie Pseudotexte wie „Der von Prinz Eugenio und Duc de Marlebourg kurierte Ludwig XIV." erweisen, daß dabei aber auch vaterländischer Sinn nicht abgestorben war und, wenn auch nur schüchtern und vereinzelt, sogar Anläufe zur politischen Manifestation gewagt wurden. Anreger für die Stoffwahl und teilweise auch die Stoffgestaltung waren italienische und französische Operntexte, aber auch gesprochene italienische und französische Dramen und Lustspiele, ferner einheimische Stücke und Spiele, Dialoge und Oratorien, zeitgenössische Romane und selbst Zeitungsnachrichten. Daneben wirkten namentlich in Hamburg, wo solche Beziehungen schon länger bestanden, noch holländische Übersetzungen, die beispielsweise Calderons „Leben ein Traum" vermittelten.

Als Librettisten, deren Namen heute noch eruierbar sind, arbeiteten in Leipzig: Paul Thiemich und Christian Ludwig Boxberg; in Weißenfels: Phi-

lipp Christian Heustreu und August Bohse; in Braunschweig: Herzog Anton Ulrich, ein Mitglied der regierenden fürstlichen Familie, Friedrich Christian Bressand, Gottlieb Fiedler und Johann Ulrich König. Eine Reihe weiterer Autoren schloß sich ihnen an. Eine Librettistenschule bildete sich in Hamburg, wo der kaiserlich gekrönte Poet Christian Richter, der Pastor Heinrich Elmenhorst, der spätere Bürgermeister Lukas von Bostel, dann Christian Heinrich Postel, Jakob Kremberg, Barthold Feind, der Lizentiat Hinsch, der Sänger Holter, der Theologe Feustking und andere tätig waren.

Die Stoffgestaltung vollzog sich je nach den Fähigkeiten und Absichten der Librettisten. Wenn in Hamburg, Weißenfels und Braunschweig die Begabtesten und Zielbewußten wie Neumeister, Bostel, Postel, Bressand ans Werk gingen, dann entstanden Operndichtungen, die sich zwar allgemein künstlerisch mit den besseren zeitgenössischen italienischen und französischen Texten nicht durchweg messen konnten, aber doch immerhin in der Dialogführung, dem dramatischen Aufbau, den Charakterisierungsversuchen zuweilen einen gewissen Schwung erkennen ließen und den Musikern nicht von vornherein hemmende Fesseln anlegten. Dies zeigt etwa die straffgeformte Unterhandlungsszene in Bostels „Mustapha", die den Großvezier mit dem Wiener Gesandten zusammenführt:

Mustapha: Mich strafe Mohamed, wenn wir die Stadt gewinnen,
Bleibt selbst in Mutter Leib ein zartes Kind verschont.
Abgesandter: Der Eid und Vorsatz wird wie heißer Schnee zerrinnen,
Wo der es nicht verhängt, der in den Wolken wohnt.
Mustapha: Der in den Wolken wohnt, gedenkt euch auszurotten.
Abgesandter: Nicht uns, besondern die, so seine Macht verspotten.
Mustapha: Der Ausgang zeigt, daß er euch strafet und uns liebt.
Abgesandter: Weil er für euch die Straf ins Höllenfeu'r verschiebt.
Mustapha: Schweig, Hund! fort, leget ihn in Bande und in Ketten.
Laßt sehn, ob dich dein Gott und Kaiser draus kann retten!
Ihr allzusammen auf! bereitet euch zum Stürmen,
Wagt Volk und alle Macht, führ' Ibrahim ihn an;
Wir wollen jetzo sehn, ob Starenberg der Mann,
Der für Mustaphens Grimm kann seine Stadt beschirmen.

Aria

Kommet, ihr Furien, kommet zusammen,
Reichet Mustapha die Schlangen, die Flammen,

Da ihr die Geister mit brennet und stecht!
Alles soll sterben, verderben, vergehen,
Himmel und Erde mit Schrecken ersehen,
Wie mein ergrimmetes Herze sich rächt.

Ferner die Ermordungsszene in Postels „Kain und Abel“:

Kain: Mein Bruder, so allein?
Abel: Der von dem Heer der Engel ist umgeben,
Kann nie alleine sein.
Kain: Einfältigkeit! wer wollte sie dir senden?
Abel: Der große Gott, all Unglück abzuwenden.
Kain: Laß doch den Sinn so hoch sich nicht erheben,
Zu denken, daß der Herr betracht
Was hier auf Erden wird gemacht.
Das Böse hat so wenig Straf' zu scheuen,
Als Gutes sich des Lohnes zu erfreuen.
Abel: Wie redest du? Ein Vater liebt sein Kind;
Nun ist uns Gott ja Vater und noch mehr.
Daß unser' Eltern auch gestrafet sind
Ums Böse, lehret unser Stand,
Und kömmt des Guten Lohn nicht eh'r,
So kömmt er nach dem Tod in jenem Leben.
Kain: Wer hat dir doch hier Nachricht von gegeben?
Ich glaube zwar, daß Menschen sterben können,
Ob mir es gleich noch unbekannt;
Daß aber nach dem Tod ein Leben sei,
Ist wohl ein albern Tand;
Ich will es gern dir und den Deinen gönnen.
Vor mich, ich sage frei:
Ich glaube nicht, daß jemand aufersteh',
Bis ein geschlachtes Tier ich leben seh.
Abel: Ruchloser Mensch! Ich hab aus deinen Werken
Dergleichen Satz längst können merken.
Nun kann ich nicht mehr schweigen,
Du bist nicht wert, daß dir die Sonne leucht',
Daß früher Tau dein Feld befeucht',
Und daß dir Gott soll Gnad' erzeigen.
Kain: Gott haßet mich, und du wilt auch mich schelten?
Abel: Dergleichen hat dein Tun verdient.
Kain: Nun dann, so sollt du's mir vergelten
Mit deinem Blut.
Abel: Wo sich dein Zorn erkühnt,
Entflieh ich ihm, doch du der Strafe nicht.
Kain: Wohlan, es sei, stirb du nur, Bösewicht!

Abb. 7

Zusammenkunft und Wirkung der sieben Planeten

Abb. 8

Camillo Generoso

Ebenso die Eingangsszene von Postels „Ariadne“:

Aria

1.

Ariadne: Grimmes Glück! nach allen Plagen,
Sage doch, wo find ich Ruh'?
Ich weiß keinen Rat dazu.
Ohne Führer, die mich leiten,
Läßt mein Schiff auf allen Seiten
Sich von Sturm und Wellen schlagen.
Grimmes Glück! nach allen Plagen,
Sage doch, wo find ich Ruh'?
Ich weiß keinen Rat dazu.
Mein süßer Trost, mein Theseus, soll das Brüllen,
O schrecklich Wort! des Minotaurus stillen.
Pasiphaens liebreiches Mutterherz,
Weil ich vor meinen Schatz gebeten,
Ist von mir abgetreten
In Haß und Zorn. Und diesen Schmerz
Mehrt meiner Schwester Eifersucht,
Die, mich bis auf den Tod zu kränken,
Der süßen Liebe reife Frucht
Vom Theseus sucht auf sich zu lenken;
Und zu Erfüllung aller Pein
Muß auch Evanthes noch mein Henker sein.

2.

Wann erscheint nach allen Nöten
Meiner Sonnen Freudenlicht?
Ach, mein Herze weiß es nicht.
Schwarzer Dunst hat mich umgeben,
Ich muß stets im Finstern schweben,
Weil mich Nacht und Schatten töten.
Wann erscheint nach allen Nöten
Meiner Sonnen Freudenlicht?
Ach, mein Herze weiß es nicht.

Die Ansätze schärferer Personencharakteristik und wirkungsvollen Szenenaufbaus verleihen einzelnen Abschnitten verschiedentlich sogar besondere Spannung und Lebendigkeit. So schreitet in Postels „Verstörung Jerusalems“ der unaufhörlich wehklagende Jesus, Ananias Sohn, durch die Gassen der bedrängten Stadt. Die jüdischen Anführer wollen den „Unglücksvogel“ mundtot machen, aber die Hunger-

und Pestkranken scharen sich um ihn. Knapp und plastisch ist mit ein paar Strichen die Szene gestaltet:

Jesus: Jerusalem!
Chor: Weh, weh!
Johannes: Kommst du, verdammter Hund!
(jüdischer Anführer) Schon wiederumb ans Tages Schein?
Jesus: Jerusalem, dein End' ist da,
Du mußt zu Grunde gehen.
Dein allerletzter Tag ist nah,
Du wirst ihn eilig sehen.
Chor: Jerusalem, dein End' ist da,
Du mußt zu Grunde gehen.

Die Absichten, die dramatischen Ausdrucksmittel zu steigern, führten unter französischer Anregung zu größeren Chorszenen, die bereits in der Hamburger „Alceste" in Erscheinung treten, in Bostels „Theseus" ein größeres Aufgebot von Soldaten, Athenern, Priesterinnen, Schäfern und Geistern verlangen und sich in Postels „Des römischen Reichs Glücksschild" zu ausgedehnten, regelrechten Finalebildungen auswachsen.

Auf ähnliche Gestaltungen stoßen wir auch in den Texten der höherstehenden Librettisten, die für die anderen nationalen frühdeutschen Bühnen arbeiteten. Sobald sich jedoch die Skribenten und Unberufenen auf die Operndichtung stürzten oder von Amts wegen mit ihr unfreiwillig zu beschäftigen hatten, blieb die Stoffgestaltung allenthalben entweder in äußerlichster Kopie fremder Vorbilder stecken oder konnte sich nicht zu freierer selbständiger Entwicklung aufschwingen. Erhielten sich in Postels „Iphigenie" wenigstens noch ungefähre Spuren griechischen Geistes, so entsprach bei diesen Autoren das Verhältnis zur Antike meist durchaus venezianischen Anschauungen, ohne daß dabei jedoch die Wirkungen venezianischer Umbildungen erreicht wurden. In Feustkings „Nero" ließ die Änderung des historischen Charakters eine widerliche Mißgeburt entstehen. Für die Behandlung und Bewältigung des Don Quichotte-Problems mangelten dem Lizentiaten Hinsch ebenso Verständnis wie Begabung. Sein spanischer Ritter sinkt herab zum Kinderspott und zur moralischen Vogelscheuche. Meist werden jetzt die Helden und ihre Trabanten von einem blind wütenden Schicksal wie Puppen hin- und hergezerrt, statt lebensvoller Personen erscheinen starre Figuren, die

nur die Kostüme wechseln. Tyrannen, Abenteurer und Bösewichter wachsen meist nicht in eine Sphäre hinein, die ihnen einen Zug gewisser Größe verleiht, sondern demaskieren sich als gemeine Mörder und Betrüger. Mit diesen Handlungen und Figuren werden Schäferei und Allegorie gewaltsam verquickt, Griechisches und Nordisches, antike und moderne Vorgänge werden bunt durcheinander geworfen. Auch biblische Stoffe bleiben von diesen Vermischungen nicht verschont, und biblische Oratorien, die mancherorts den Ausgangspunkt bildeten, erfahren beim Übergang zur Opernbühne den gleichen Wandel. Daß Postels „heilige Eugenia" durch die Einfügung allegorischer Abschnitte eine Vertiefung erfuhr, bedeutete eine Ausnahme; die Regel war, daß unorganische Bestandteile, Begebenheiten des alltäglichen Lebens, willkürlich hineingezwängt wurden. In den Szenen der „Geburt Christi", die Joseph vor den Kontributionseinnehmer bringen, kamen die damaligen Steuersorgen der Hamburger Bürgerschaft unverhohlen zum Ausdruck.

Von solchen Vermischungen hielten sich auch die höher stehenden Librettisten nicht immer fern. Wenn im „erschaffenen, gefallenen und aufgerichteten Menschen" die Wunder und Schrecknisse des Himmels und der Hölle in grellen Farben aufleuchten, wenn in Fiedlers „großmütigem Scipio Africanus" symbolische Kämpfe zwischen dem Drachen und dem Adler auf den Wolken ausgetragen wurden, dann war für die Vermischungen außerdem noch die Rücksicht auf Dekoration und Maschinerie bestimmend. Der auf der Göttermaschine auftauchende Deus ex machina diente nach dem Zeitgeschmack dazu, verwickelte Handlungen und Intrigen rasch zu lösen und den erwünschten glücklichen Ausgang herbeizuführen. Im Leipziger „Perseus" fährt am Schlusse plötzlich Jupiter dazwischen, um die Liebenden zu retten, in der „lybischen Thalestris" erscheint unter Blitz und Donner das Verhängnis in eigener Person, um die Menschenopferung zu verhindern. Der glückliche Schluß war auch dann beliebt, wenn die Handlung dadurch in eine ungeschlachte Karrikatur auslief. Bei Feind knüpft der Narr an Lucretias Tod die tröstliche Versicherung, daß sich „hinfort keine mehr ersticht". Angesichts der starken Neigung zu sexuellen Szenen durfte man schon zufrieden sein, wenn die Vereinigung des Liebespaares nicht auf offener Szene erfolgte und das Brautgemach wenigstens durch einen dünnen Vorhang verdeckt wurde. Die Bemühungen nach

naturalistischer Darstellung feierten in den Folter-, Mord- und Todesszenen mit den Selbstentleibungen, den geradezu sadistischen Hinschlachtungen, den die Bühne rot färbenden Blutbächen wahre Orgien. Wenn Holters Räuberhäuptling Störtebecker unter dem Vortrag einer Arie die Köpfe der Gefangenen, welche „aus den Fässern guckten", in aller Gemütsruhe „heruntersäbelte", so gehörte das noch zu den verhältnismäßig harmlosen Vorgängen. Man sah herab auf die Franzosen, die „blanke Metzeleien hinter der Szene abmachten". Vielfach wurden ernsten, von Tod und Elend umschatteten Hauptszenen komische, der Belustigung und der Lachlust dienende Episoden und Nebenhandlungen direkt angereiht, die sich schließlich bis zu selbständigen komischen Opern verdichteten.

Die Träger der komischen Szenen waren die lustigen Personen, die Abkömmlinge und Anverwandten der lustigen Gestalten des antiken Lustspiels und der italienischen Stegreifkomödie, des mittelalterlichen Spiels und der venezianischen Oper. Sie erscheinen als dummschlaue Bauern, bramarbasierende Soldaten, verschlagene Diener, als kokettierende Kammerzofen und schmachtende Jungfern, vertraten aber auch als Nachtwächter, Schornsteinfeger, Scherenschleifer, Mausfallenhändler, Schnupftabakkrämer, Gefängniswärter lokale Berufsstände, deren sich in dieser oder jener Stadt der allgemeine Humor bemächtigt hatte. Zuweilen imitierten sie auch die venezianischen Stotterer, oder die Männer verkleideten sich als Blumen feilhaltende Gärtnermädchen, als alte „Weibsbilder", als kampfeslüsterne Amazonen. Zum Hanswurst-Typus gesellte sich die Volksfigur, die nicht selten eine ausgesprochen lokale Färbung annahm und von den Librettisten höheren wie niederen Grades mit gleicher Liebe und Anhänglichkeit umsorgt war. Wurde sie von jenen mit Humor und einer bisweilen allzu kernigen Derbheit künstlerisch gestaltet, so diente sie bei diesen lediglich als Sprachrohr anzüglicher Späße und zynischer Wortspiele. Oft wurde sie freilich hier wie dort störend in den Vordergrund gedrängt.

In die große Trauerszene der Hamburger „Alceste" streut der eingeschmuggelte Rochas sein Sprüchlein ein:

Ach! weine doch, du niemals trockner Bach;
Ihr Krebse weint, die ihr darinnen seid;
Ihr Frösche weint und rufet stetig ach!
Ach, weinet doch, beweinet unser Leid!

Ein Loblied auf den Wein stimmt in Bostels „Mustapha" Barac, der Diener des Großveziers, an:

Du Abgott aller Musikanten,
In specie der Herren Operisten,
Die ohne dich nichts nutz zu machen wüßten:
Ich ehre dich, so lang ich lebe,
Mit allen deinen Anverwandten.

In Postels Hamburger „Thalestris" entgegnet der närrische Diener Sbioco den ihn zum Zweikampf auffordernden Amazonen:

Nein, nein laßt stecken.
Ich kann kaum ein bloß' Messer sehn.
Und ihr wollt mich mit Säbeln noch erschrecken!
Ich mag mit Mädgens gern umgehn
In Freundlichkeit.

Ein andermal tritt derselbe Sbioco als Modegeck auf, spricht französisch und singt zur Guitarrenbegleitung ein spanisches Lied. In Postels Hamburger „Ariadne" gibt der Scherenschleifer Pamphilius aus Athen, der aufs Essen und Trinken erpicht ist, sein Leiblied zum besten, das sich als Gassenhauer bald einer besonderen Beliebtheit erfreute:

Der König schleifet seinen Rat,
Der Rat die armen Schreiber,
Und wenn man nichts zu schleifen hat,
So schleifet man die Weiber.

In Postels „Pygmalion" kommt es zwischen dem eßgierigen Narren Scolex und seinem Schatz zu einem Disput:

Scolex: Ei Mädgen, bleib!
Celia: Ich hab hie nichts verloren.
Scolex: Wann du mich ja nicht haben wilt,
So laß mich auch mit Narren ungeschoren,
Celia: Mein Herze weint, und ich muß deiner lachen.
Scolex: Ei schaut doch!
Celia: Deiner lachen.
Scolex: Närrin!
Celia: Lachen.
Scolex: Das Lachen wird den Kopf mir närrisch machen.
Nun will ich dich auch nicht.
Celia: Und jetzt werd' ich mit Lieb um dich erfüllt.
Scolex: Ei kommt dir's an! daß dich der Kitzel sticht!
Ich bin ein Schelm, wenn ich dich nun will nehmen.
Celia: Ach soll ich mich denn gar zu Tode grämen?

Scolex: Sie sollte mich doch bald mitleidig machen.
Celia: Bist du nicht zu erbitten?
Scolex: Nein.
Celia: So fang ich wieder an zu lachen.
Scolex: Halt ... mit ... dem ... Lach ... en ... ein,
(sie lachet immer dazwischen)
Ich ... will ... der ... Dei ... ne ... sein.
Celia: Nun aber will ich nicht.
Scolex: Was tolle Sachen
Fängst du denn an?
Celia: Bloß ümb dich auszulachen.

Unverhüllte Zweideutigkeit verrät dagegen das Lied des Schäfers Gelon in Postels „Venus und Adonis“:

Ein Mädchen und ein Orgelwerk,
Nachdem ichs mit Verstand bemerk,
Die gleichen sich in Vielem.
Denn beide muß man mit Bedacht,
Wie schon von Alters hergebracht,
Befingern und bespielen.

Wurden solche Szenen der lustigen Personen durch witzige Einfälle und Wendungen teilweise wenigstens noch einigermaßen erträglich, so treten bei den unter dem Niveau Postels und seiner Anhänger stehenden Librettisten glattes Versgedrechsel und zotige Ausfälle in ihrer ganzen Blöße zutage. Die Brüchigkeit und Gesinnungslosigkeit erscheint in diesen Szenen dann unverdeckt, aus Zweideutigkeiten werden brutale Zynismen.

Zuweilen erfüllt die lustige Person jedoch auch eine etwas höhere Aufgabe und nähert sich dem Bezirke der Kontrastfiguren. In Postels „Diogenes“ fährt der mit der Lampe gravitätisch daherstolzierende Philosoph den ihn belästigenden Pöbel an:

Ihr ungeschliffnes Volk! was soll das Wesen?
Was geht die Leucht' euch an?
Ob dies Geschmeiß gleich selbst nicht sehen kann,
Will's doch kein Licht zum Führer auserlesen.

Ebenso muß sich sein durchtriebener Famulus Limo seiner Haut wehren:

Ihr Lumpenpack, was habt ihr mich zu scheren?
Bin ich gleich klein, so bin ich doch behende,
Und kann mich meiner Haut wohl wehren.

Und auch das sich anschließende Zwiegespräch der beiden zeigt Limo als komisches Spiegelbild seines Herrn und Meisters:

Diogenes: Wie so entrüst'?
Limo: Lacht man mich aus, daß ich so klein.
Diogenes: Viel Lachen pflegt der Thoren Lust zu sein.
Die Tugend hat den Geist zum Sitz erkoren,
Die kleinen Leib oft groß an Würden macht.
War Sokrates gleich ungestalt geboren,
Hat Tugend ihn doch an die Sternen bracht.
Schließt nicht ein Glas mit edlem Wein
Mehr Geist, als selbst viel Wasser ein?
Limo: Das war ein Trost, der mich besänftigt hat.
Und glaubet mir, daß in der Tat
Die kleinen Hündchen insgemein
Viel besser als die großen Reckel sein.
Große Flaschen, große Braten,
Große Beutel voll Dukaten
Gehen allen kleinen für.

In der sprachlichen Ausführung unterscheiden sich die geschlossenen Gesänge, die Arien und Lieder, von den Rezitativen. Während diese sich in mannigfachen Versmaßen vom Alexandriner bis zu freien Rhythmen und Reimspielereien bewegen, bevorzugen jene strophische Formen, drei oder mehr Zeilen umschließende Rundverse, acht- bis zehnzeilige losere Bildungen. Gelegentlich finden sich, wie im Leipziger „Zoroaster" schon die Bezeichnungen „Air en Gavotte", „Air en Menuet" dartun, Arien französischer Stilisierung, nicht selten auch an italienischen Mustern geschulte Gleichnisarien. Zu den stofflichen Vermischungen bilden ein sprachliches Gegenstück die Dialekt-Einschiebsel sächsischen, schwäbischen oder plattdeutschen Idioms, sowie vor allem die Arien in der italienischen Originalsprache. Diese Sprachvermengung, die besonders in Hamburg aufblühte, duldete dabei die Beschränkung der deutschen Arien auf zwei Dritteile oder drei Viertel. Freilich standen die italienischen Arien dichterisch meist auf einer anderen Stufe als die deutschen Arien, die von Hinsch, Nothnagel und Genossen dargeboten wurden. Sprachliche Ausdrucksweise und Formgebung waren bei diesen wie auch häufig bei den höherstehenden Librettisten nicht nur ungelenk und prosaisch, schwunglos und schwulstig, sondern sanken verschiedentlich auf ein unübertreffbares Tief geradezu hanebüchenen Blödsinns. In

Hinschens „Mahumeth II." erhält die gefangene Bianca einen Brief ihres Geliebten, der sie zu folgenden Freudensäußerungen hinreißt:

Nie können die von Hitz verschmachte Schnecken
Mehr sein erquickt,
Wann sie den Morgentau von Kraut und Blumen lecken,
Als ich erfreuet werd durch diese Schrift.
Mein Morosini lebt;
Mein Herz, kannstu es fassen?
Mein Morosini lebt, und ist getreu!
Nun mag die ganze Welt mich hassen!

Holters Störtebecker singt die Arie:

So stürzet, so sprützet das Blut,
Das unseren Willen
Nicht denkt zu erfüllen,
Trotz denen so solches nicht sehen für gut:
So stürzet, so sprützet das Blut.

In Hinschens Hamburger „Beatrix" schreit der Kriegsgott die „mit Ketten gebundene Stadt Mayland" an:

Trotzige Schlaffin!
Wegerstu noch
Zu tragen
Die Plagen
Zu küssen das Joch?
Beuget sich nimmer dein eiserner Sinn?
Trotzige Schlaffin!

Solchen Auslassungen gegenüber muteten Arien im damaligen Gesangbuch-Ton, wie sie der Maria in der Hamburger „Geburt Christi" in den Mund gelegt sind, geradezu als dichterische Offenbarungen an:

Schöpfer meiner armen Seele,
Soll denn eines Leibes Höhle
Deines Sohnes Wohnburg sein?
Der den Himmel leichtlich träget,
Der die ganze Welt erreget,
Stellt sich in dies Zimmer ein!

Und noch sympathischer erscheinen die Verse, die einen volkstümlichen, schlichten und herzenswarmen Ton anschlagen, wie im Hamburger „Bajazeth und Tamerlan":

Abb. 9

M. A. Cestis „Pomo d'Oro"

Abb. 10

J. J. Fux' „Angelica"

Alle Fuhrleut hören's gern
Wann die Peitschen klingen,
Weil sie dann den alten Zeiten,
Die sie pflegten mit zu reiten,
Neue Lieder singen.
Alle Fuhrleut hören's gern
Wann die Peitschen klingen.

oder in Neumeisters Weißenfelser „Schäferin Daphne":

Nun brauchts kein weiter Zeugnis nicht,
Daß du mich treulich liebst,
Und daß du mir, du schönstes Licht,
Dein ganzes Herze giebst.
Was du mir giebst, das geb ich dir,
Mein ganzes Herz ist dein.
Die Liebe zwischen dir und mir
Soll unzertrennlich sein.

Die Ausschreitungen der Hamburger Librettistik in sprachlicher und szenischer Formung, in der Behandlung der lustigen Personen erfuhren an den kleineren deutschen Höfen, soweit deren Oper offenbar von Hamburger Vorbildern beeinflußt waren, sogar eine nicht unwesentliche Steigerung. Wie in Hamburg spielten etwa auch im kleinen Bayreuth Bären und Drachen auf der Bühne mit, und kam es zu Schiffsbränden, Eroberungen von Städten und szenischen Schaustücken. Die Furbonius, Ormino, Ergasto, Bubo, Niso und wie sie alle heißen, die Räuber und Mordgesellen, Abenteurer und Verführer, die sich auf der Bühne tummelten, stammten ebenfalls aus Hamburg, wenn sie auch zuweilen etwas ins Fränkische gefärbt waren. Im Bayreuther „Mahomed" (1719) treibt der Obereunuch Syphax sein Spiel, aber er hantiert auch noch mit einem „Nacht-Topf" und bringt eine Szene in Fluß, in der ein Jude ausgeplündert wird:

Syphax: Nun Mauschel! sag wo ist dein Geld?
Sonst kriegst du Puffe genug zu fressen.
(Er hält ihn beim Bart)
Isaschar: Auwey! erbarmet euch!
Syphax: Gleich, gleich!
Du Spitzbub! weißt du nicht
Daß man im Krieg nichts von Erbarmen hält?
Ihr Brüder, helft!
(Sie nageln ihm den Bart an die Wand und reiben ihm die Fußsohlen mit einer Bürste, wovon der Jud entsetzlich lacht)
Reibt tapfer drauf!

Isaschar: Ihr Herren höret auf!
Sonst muß ich mich zu Tode lachen.
Syphax: Wir wollen es noch besser machen.
(Sie schmeißen ihn mit der Fläche ihrer Säbel auf den Podex)
Isaschar: Ach, kommt, ich will euch alles geben.
Laßt mich nur leben.
Syphax: Troll dich, sonst wird man dir noch ein Paar Schuhe messen.

In der Bayreuther „Proserpina" (1717) verleiht Plutos lustiger Diener Styx seiner Sehnsucht nach einem Weibchen noch in einem verhältnismäßig harmlosen Ton Ausdruck:

Soll Styx nicht auch nach einem Weibgen fragen?
Der arme Tropf muß immer in der Hölle schwitzen.
Und bei dem heißen Schier-Loch sitzen:
Er hat bei seinem sauern Schweiß
Kein Herzens-Labsal noch Vergnügen,
Niemand als er alleine weiß,
Wie schwer es ist, alleine liegen.

Der Schäfer Bubo in der Bayreuther „siegenden Treu" (1715) zieht jedoch in seinem Liede über die Liebe schon andere Saiten auf:

Es bleibt dabei: die Liebe
Ist eine Folterbank.
Dann ehe man ein Weibgen kriegt
So hat man tausend Plagen,
Und wann sie in den Armen liegt,
So muß man sich beklagen.
Die Kluge hat die Hosen an,
Die Tumme bleibt auf ihren Wahn,
Die Reiche will befehlen,
Die Arme aber stehlen.
Die Böse schlägt den Ofen ein,
Die Fromme muß ein Narre sein,
Die Schöne macht durch Schwäger
Den Mann zum Hörnerträger;
Die Häßliche macht mit Gestank
Den guten Mann im Bette krank.
Es bleibt dabei: die Liebe
Ist eine Folterbank.

Auf ähnlichem, doch teilweise noch derberem Boden bewegen sich die Szenen zwischen Gros Guillaume und Madame Jeanne, Turlipin und Charleton im Durlacher „betrogenen Guillioth Gorin" (1714/16):

Gros Guillaume: Ei du faul und stinkend Luder!
Mad. Jeanne: Du Tabak- und Brandtsweins-Bruder.
Gros Guillaume: Ei du alter Hutzel-Topf!
Beide: Sau-Kopf!
Mad. Jeanne: Ei du alter Krausen-Butzer,
Ei du alter Hörner-Stutzer.
Gros Guillaume: Ei du unerfüllter Fraß,
Beide: Sau-Aß.

Turlipin: Bruder, laß dir doch erzehlen,
Wie mich Furcht und Liebe quälen,
Kennst du die zwei Harlequins?
Charleton: Ja, die beiden Zeitvertreiber?
Turlipin: Kennst du denn auch ihre Weiber?
Charleton: Nein! Turlipin, ach, die sind gar zu schön.
Turlipin: Ihre Lippen sind Korallen,
Ihre Augen wie Kristallen,
Wangen wie Zinober rot,
Brust und Hals so weiß wie Kreide,
Und die Haut so zart wie Seide,
Kurz, das liebe truckne Brod
Schmeckt bei solchen süßen Lüsten,
Bei den schönen Schwanen-Brüsten,
Besser noch als Marzipan.
Wie beglückt! wer in den'n Armen
Dieser Schönen kann erwarmen.
Charleton: Bruder schweig! sonst kömmt mirs an.
Turlipin: Ach, wär mirs nie angekommen,
Ach, wär ich der Brunst entnommen!
Denn die Furcht die quälet mich,
Weil die Männer sie so hüten,
Als wie Hühner Eier brüten.
Charleton: Brüderchen davor sorg ich.
Denn der wäre ohne Zweifel,
Wohl ein rechter dummer Teufel,
Der dem Mann bei Tag und Nacht
Nicht das Weibgen könnt entführen,
Und mit langen Hörnern zieren,
Wenn er ihn zum Hahnrei macht.
Turlipin: Möcht ich mich nicht scheckicht lachen,
Einen Mann zum Hahnrei machen,
Und er soll zugegen sein!
Charleton: Glaubst du's nicht? Was wilt du wetten?
Turlipin: Gleich um diese goldne Ketten,
Charleton: Top ich schlage mit dir ein.

Mit diesen und ähnlichen Szenen werden die drastischen und schlüpfrigen Abschnitte Hamburger Librettistik nicht nur erreicht, sondern teilweise noch übertroffen, und man darf sich wundern, daß Hofgesellschaften, die weit eher als unbehinderte Kontorherren wenigstens auf eine gewisse Gemessenheit und Etikette sehen mußten, an ihnen keinen Anstoß nahmen und sie vor einem größeren Kreise zur Geltung kommen ließen. Nicht alle übten wie der Hof zu Öttingen-Öttingen in dieser Hinsicht Zurückhaltung. Gewiß waren damals mancherlei Sitten einer bedenklichen Verwahrlosung anheimgefallen, aber es wirft doch immerhin ein Licht auf die Geschmacksrichtung kleinerer Hofhaltungen, daß sich diese Verwilderung selbst bei größeren Theateraufführungen unverzagt aus den fremdländischen Draperien hervorwagte.

Während hier wohl nur heimliche, dem absolutistischen Regime gegenüber ohnmächtige Gegner protestierten, erhob sich in Hamburg selbst doch zeitweise offener und heftiger Widerstand. Protestantisch-pietistische Eiferer, die schon seit Jahrzehnten im Gegensatz zum prinzipiell nicht theaterfeindlichen katholischen Klerus den Kampf gegen das „Werk der Finsternis und des Teufels" und den „sittenverderbenden Einfluß" ausriefen, fanden hier hilfsbereite Bundesgenossen. So in dem Prediger von St. Jakobi, Anton Reiser, der 1682 seine „Theatromania" auf den Markt warf, in dem Pastor von St. Michaelis, Johann Winkler, der aufs neue gegen die junge deutsche Oper Sturm lief. Das Angriffsziel waren nicht die Mißstände und Exzesse, die Verquickungen von Predigttext und Predigtwort mit frivolen Späßen und profanen Alltäglichkeiten, die den selbstverständlich durchaus berechtigten Unwillen kirchlicher und um die Reinheit des biblischen Oratoriums besorgter Kreise erregen konnten, als vielmehr die deutschen Opern überhaupt, denen wegen ihrer „heidnischen" und „sinnenverwirrenden" Elemente von der Kanzel herab die Existenzberechtigung abgesprochen wurde. Jetzt rächte sich, daß die Beziehungen zwischen Oratorium und Oper ungeklärt geblieben und die gegenseitigen Grenzen eher verwischt als abgesteckt waren.

Der erbitterte Streit, der mit allgemein kirchlichen und politischen Gärungen der Bürgerschaft zusammenfiel und sogar theologische wie juristische Gutachten der Rostocker und Wittenberger Fakultäten heraufbeschwor, jedoch auch orthodoxe Hamburger Prediger wie Hein-

rich Elmenhorst im Lager der Opernverteidiger sah, verlief nach einigen Jahren schließlich im Sand. Nun verfuhren die Librettisten gegenüber biblischen Stoffen zwar mit größerer Vorsicht, aber die deutsche Oper selbst blühte unbehindert weiter; nach der Ansicht einer geistigen Autorität vom Range Leibnizens war sie ein „wohlverständiges Mittel, das menschliche Gemüt aufs allerkräftigste zu bewegen und zu rühren". Die bei diesen Hamburger Streitigkeiten bereits abgestumpften Angriffswaffen gingen dann in Sachsen, Thüringen und im Berliner Bezirk auf Schulmänner wie den Gothaer Gymnasialdirektor Gottfried Vockerodt (1696) und den Kantor am Friedrich Werderschen Gymnasium Martin Heinrich Fuhrmann (1727) über, bis schließlich Gottsched zum letzten vernichtenden Schlag auszuholen suchte.

Angesichts der Beschaffenheit des nationalen frühdeutschen Librettos wirft sich die Frage auf, was den Autoren bei Stoffwahl und Stoffgestaltung eigentlich vorschwebte, ob sie mit Eigenwilligkeiten und Absonderlichkeiten der Darstellung etwa besonderen Zielen nachjagten und ob ihr künstlerisches Wollen überhaupt auf besondere Überlegungen und ästhetische Anschauungen gegründet war. Die Vorreden, die den Operndrucken vorausgeschickt sind, ferner selbständige Traktate wie Neumeister-Hunolds „Allerneueste Art, zur reinen und galanten Poesie zu gelangen" (1707) und Barthold Feinds „Gedanken von der Opera" (1708) halten mit einer frühdeutschen Opernästhetik, soweit sie sich vornehmlich auf die Dichtung bezieht, keineswegs hinter dem Berge, mit ihrer Hilfe läßt sich immerhin ein Blick in die damaligen Gedankengänge werfen.

Erdmann Neumeister und Christian Friedrich Hunold stehen der Oper weder als spekulative Laien noch als gegenstandsfremde Poeten gegenüber, sie waren vielmehr mit eigener Mitarbeit am frühdeutschen Libretto beteiligt. Hunold und Feind gehörten zum Hamburger Librettistenkreis, Neumeister, der frühere Pfarrer zu Bibra und nachmalige Weißenfelser Hofdiakon, hatte sich als Kantatendichter bereits einen Namen gemacht.

Die Operndichtung ist Neumeister wie Hunold, dem Herausgeber der Poetik, das „galanteste Stück der Poesie, so man heutzutage zu ästimieren pfleget". Bei der „Invention" der Fabel obliegt es dem Dichter, besonders „Liebessachen, etwas Verliebtes" zu erfinden oder mit „geschickter Manier" hinzuzufügen. Eine „Opera ohne Lie-

besbegebenheit vorzustellen, ist so hölzern, so wenig profitabel, als wenig vergnüglich". Die Wahl soll fallen auf eine „heydnische Fabel ex Mythologicis oder eine wahrhaftige Historie, sei sie geistlich oder weltlich", oder man „fingiere selber etwas". Doch dürften römische Historien als „wirkliche Begebenheiten größeres Interesse erwecken". Verwirrung, Intrige und Spannung bilden die dramatischen Triebkräfte, das „Hauptwerk der Opera". Bei der „Disposition" einer Operndichtung kommen in Betracht die agierenden Personen, die Auftritte, Verwandlungen und Ballette, die Einrichtungen der Szenen in Rezitative und Arien, im besonderen die Charaktere der Personen, von denen „eine Verliebte verliebt, eine Großmütige großmütig, eine Listige listig, eine Lustige lustig usw. vorgestellt" werden soll. Die Verwendung der lustigen Person ist nicht zu umgehen, um das Vergnügen zahlreicher Theaterbesucher an „lustigen Chosen" zu befriedigen: „Es darf aber eben nicht allzeit ein Pickelhering sein, sondern man kann einen Diener darzu nehmen. Manchmal passieren auch wohl zwei solche kurzweilige Pursche, auch wohl eine alte Frau oder andre Weibspersonen der Mittelsorte". Doch soll eine Oper „mehr ernsthaftes als kurzweiliges in sich begreifen". „An der lustigen Person haben viele einen solchen Narren gefressen, daß, wenn diese nicht darinnen, so gehen sie nicht hinein, die andern Sachen mögen so schön sein, als sie wollen. Also ist es hier in Hamburg ein notwendiges Stück und kann noch geduldet werden, wenn man klug damit verfährt." Ein „rechtschaffener" Operndichter muß selbstverständlich ein „Kenner", nicht ein bloßer „Liebhaber" des Theaters sein. Der Operntext ist die schwierigste Dichtkunst, das „Hauptwerk aller theatralischen Gedichte".

In ähnlichen Erwägungen ergeht sich die Ästhetik Barthold Feinds, die zwar vor allem in ihren schwankenden sittlichen Grundanschauungen hinter Neumeisters Poetik zurückbleibt, aber immerhin bemerkenswerte Einzelheiten enthält. Die Anwendung der französischen Nachahmungstheorie wehrt Feind ab, wenn er auch für die Operndichtung die bloße Kopie der Natur, des täglichen Lebens verwirft: „Mich deucht, ein Knabe, wenn er zum ersten Mal eine Opera lieset und siehet, fället gleich ein solches Urteil, wenn man ihn wie alle Zuschauer zu überreden trachten würde, daß solches wahr und der Poet durch seine Akteurs solches für etwas ganz Natürliches ausgeben wollte, was eine Fiktion sein soll. Die Wahrheit wird in

den Schauspielen durch Fiktiones vorgestellet, denn sonst müssen es keine Verse sein, die man redet und absinget. Man ahmet nur der Natur einigermaßen nach und wer was ganz Natürliches sehen will, dem gibt der große Schauplatz der Welt täglich neue Präsentationes, nicht aber der kleine in Opern und Komödien." Die Oper soll nach Feind nicht nur belustigen, sondern auch „das Volk auf eine angenehme Art unterrichten und belehren". Die Schaubühne vermag dies, „zumal wenn die Musik, die ohnedem eine schier übermenschliche Kraft, das Herz zu bewegen, an sich hat, dazukommt und die in der Poesie enthaltenen Sittenlehren durch eine verborgene Wirkung lebhafter und annehmlicher macht".

Gleich den Fragen der moralisierenden Wirkung werden von Feind auch die der Stellung der Dichtung im Rahmen der Oper aufgeworfen. Die Musik ist in der Oper „der Verse wegen da, nicht umgekehrt, weil der Poet den Musikum zu allerhand Inventionen veranlasset und der Musikus dem Poeten folgen muß". „Die ihre Absicht bei den Schauspielen bloß auf die Musik und Zieraten des Schauplatzes richten, denen möchte diese Anmerkung unnötig dünken. Ich bin aber einmal der Meinung, daß die Poesie, ich meine keine Reimerei, ein recht wesentliches Stück eines Singspiels sei, und bin mehr als zu wohl versichert, daß ich in diesem Urteil viele kluge und bei der ganzen Welt für gelehrt angesehene Leute zu Vorgängern habe". Wer weiterhin einer Vereinigung der Künste in der Oper das Wort redet, die „vier Stücke der Musik, Poesie, Malerei und Architektur" als ein „essentielles Wesen von der Opera" bezeichnet und dieses „essentielle Wesen" der „teutschen Komödie" scharf gegenüberstellt, der bekundet auch damit eine damals nicht alltägliche Auffassung und legt zugleich ein Bekenntnis für die selbständige Kunstgattung der Oper ab, die weder durch aristotelische Regeln der antiken Tragödie noch durch Grundsätze des gesprochenen Schauspiels überhaupt eindeutig bestimmt werden könnte. Die Darstellung der Affekte ist nach Feind nicht allein für die Musik, sondern ebenso für die Operndichtung entscheidend. Sie muß sogar vom Poeten in Angriff genommen werden. Wo sie versagt, „sind auch keine Aktiones, und wo keine Aktiones sind, da wird es auf dem Theater sehr frieren". In den Arien, dem „fürnehmsten Stück einer Opera", muß sie neben „Gleichnissen oder Allegorien" besonders zur Geltung gelangen, wie bei der Charakterisierung der Personen die „Gemüts-

beschaffenheiten genau in Obacht zu nehmen" sind und die Unterschiede bedingen. Der Gesang in der Oper bedeutet nichts anderes als die „Erhöhung der Rede und Stimme mit der höchsten Kraft und Nachdruck".

Im Hinblick auf die Beteiligung der lustigen Person in der Oper steigen Feind zwar Bedenken auf, aber er vermag sich selbst zu beruhigen, pflicht der allgemeinen Anschauung bei, daß man dieser Figur wie den Dienern und „geringen Leuten" keine „Lehr- und Denksprüche", vielmehr die Redeweise ihres Standes zuteilen müsse, und sucht ihr das „Amt eines Satirici" zuzuweisen: „Noch einmal mein Bedenken von dem Mimus und der sogenannten lustigen Person zu sagen, so gehören dieselbe gar nicht in die Opera, und das Theatrum wird nur dadurch prostituiret... Daß ich aber einen Mimus eingeführet, hat man allemal ausdrücklich verlanget, um dem Auditorio zu gefallen... Wenn es endlich ein unumgänglicher Zwang, lustige Personen einzuführen, so tut man am sichersten und besten, daß man selbige das Amt eines Satirici vertreten und die gemeine im Schwange gehende Laster durchziehen läßt." Es besteht nach Feind keine Notwendigkeit, die Opern stets ohne Schatten oder mit dem gewaltsamen Untergang der Hauptpersonen schließen zu lassen. Zwar „sehe es garstig aus, wenn man die Leute auf dem Schauplatz henket wie den Haman, oder wenn man sie in den Backofen stecket und verbrennet", aber immerhin ist die „Aktion" der „Narratio" noch vorzuziehen. Denn „lange Narrationen von etlichen Seiten gehen endlich in der Komödie, nimmermehr aber in Opern an, allwo weder der Zuschauer so lange Gedult es absingen zu hören würde, noch der Sänger es aushalten könnte".

Diese Auslassungen verleugnen keineswegs Anlehnungen an die damalige italienische und französische Opernästhetik, verteidigen aber zugleich mit Freimut einen abweichenden Standpunkt und bemühen sich, ästhetische Grundlagen der frühdeutschen nationalen Oper aufzudecken. Ähnliche Gesichtspunkte sind auch für die Vorreden bestimmend, soweit sie den Textbüchern vorausgeschickt sind, und lassen sich in die ästhetischen Traktate hinein verfolgen, die weiterhin entstanden und in Johann Mattheson s Schriften einen Höhepunkt erreichten. Alle diese Ausführungen folgen mit der Bemühung ästhetischer Begründung dem Zug einer von Opitz' Theorien abhängigen Zeitepoche und zeigen unzweifelhaft, daß das einheimische Li-

bretto nicht durchweg eilig zusammengestoppelt wurde, daß vielmehr für die höherstrebenden Autoren ethisch-moralische wie ästhetische Überlegungen Geltung hatten. So ist es auch verständlich, daß im Verlaufe der Hamburger Streitigkeiten Körperschaften wie die Universitäts-Fakultäten sich auf Gutachten einlassen konnten, die gegenüber völlig bedeutungslosen Machwerken sich als überflüssig erwiesen hätten. Freilich stellten sich zwischen Theorie und Praxis nicht selten unüberbrückbare Gegensätze ein. Namentlich bei Feind und seinen Anhängern gerieten die ästhetischen Grundsätze und reformierenden Absichten praktisch häufig ins Wanken und wurden vom Strudel niedriger Hamburger Dialektik und Theatralik hinweggespült. Auch die Librettisten, die sich abseits dieser Bahnen hielten, zollten den üblichen Geschmacklosigkeiten und Brutalitäten Tribut. Sie verzichteten praktisch nicht selten auf die von ihnen theoretisch verteidigten Grundforderungen, aber in ihnen lebten doch auch in der Praxis immerhin wenigstens noch ungefähre Vorstellungen einer künstlerischen Verpflichtung gegenüber der deutschen Opernbühne.

Betrachtet man die ästhetischen Bemerkungen dieser aus dem Kreise der frühdeutschen nationalen Oper selbst stammenden Autoren nicht gesondert, sondern im Zusammenhang mit den Operntexten, dann vertiefen sich die Einblicke in das Wesen der frühdeutschen nationalen Operndichtung.

Es springt kein einheitlicher Typus in die Augen, der auch in seinen Variierungen die Kenntlichkeit behält, wir beobachten vielmehr die Mannigfaltigkeit verschiedenster Typen, die, ohne sich gegenseitig aufsaugen zu wollen und zu können, nach Raum ringen, teils die heimatliche Eigenart stärker bewahrt haben, teils einem Ausgleich mit der fremden musikdramatischen Kunst zustreben. Biblische Stücke auf der einen, Harlekinaden auf der anderen Seite bilden die extremen Ausläufer, zwischen beiden breiten sich aus die durch ausländische Muster angeregten, mit der venezianischen Lupe gesehenen Renaissancedramen, daneben patriotisch gestimmte Geschichtsszenen aus der deutschen Vergangenheit und naturalistisch gezeichnete Gegenwartsbilder. Im „galanten" Stück liegt das Schwergewicht nicht so sehr auf dramatisch wirksamen Begebnissen, als vielmehr auf der „Aktion der Affekte". Daneben finden sich aber auch bewegte Handlungen, die auf das Schaustück und die naturalistische Darstellung

abzielen. Hier moralisierende Tendenzen, Anlehnungen an die fremde musikdramatische Kunst, dort die Preisgabe ethischer Wirkungen, die Zügellosigkeit verrohter Vorstadttheater. Bei der Verquickung heterogener Elemente entstehen Überschneidungen und Verzerrungen, Geschraubtheiten und groteske Verschlingungen. Jenseitsgedanken und Menschheitsideen prallen mit Äußerungen rein materialistischer Daseinsauffassung zusammen. Zur Vorstellungswelt der Florentiner Hellenisten und selbst zu jener der Venezianer Demagogen fehlten vielfach ebenso wie zu französischen Opernzielen nähere innere Beziehungen. Der Wille, aus eigener Kraft eine nationale Oper aufzubauen, führte gelegentlich zur offenen Absage an Antike und Renaissance, aber diese wuchs nicht recht in eine höhere künstlerische Sphäre hinein. Zwischen Nord-, Mittel- und Süddeutschland erhob sich keine trennende Scheidewand, wenn auch in Einzelheiten durch die Geschmacksrichtung maßgebender Kreise, durch die Qualität des Personals Unterschiede bestanden und durch die Temperamentsbeschaffenheit der jeweiligen Stammesart Varianten hervorgerufen wurden. So sehr sich die einzelnen Typen der frühdeutschen Operndichtung voneinander unterscheiden, gemeinsam ist ihnen allen jedoch die zeitbedingte sprachliche Ausdrucksweise und Formung sowie die opernmäßige Aufteilung von Arie und Rezitativ, von Sologesängen, Ensembles, Chören und Instrumentalsätzen. Verrät letztere verschiedentlich die Neigung zu abwechslungsreicheren und größeren Gestaltungen, so verharrt jene fast durchweg in den Niederungen, die damals die Zweifel an der Brauchbarkeit der deutschen Sprache für die Oper und die berechtigten Angriffe Gottscheds hervorriefen.

Bei ästhetischer Betrachtung mußte sich den nationalen Operndichtern der Gedanke aufdrängen, daß das Wechselverhältnis der Künste, die das Kunstwerk der Oper stiften, vor allem einer Klärung bedürfe, daß bei dieser Vereinigung die naturgemäß vorhandene Spannung zwischen Wort und Ton eine künstlerische Regelung erfordere. Mochte es sich um die Versuche einer eigenen unabhängigen Oper oder um die des Ausgleichs der einheimischen Bühne mit der fremden musikdramatischen Kunst handeln, überall stieg schon textlich das Problem dieser Regelung auf und erheischte eine Lösung, sei es durch sinngemäße Übertragung italienischer beziehungsweise französischer Grundsätze auf das deutsche Operntheater, sei es durch Inangriffnahme eigener selbständiger Ziele.

Bei der praktischen Ausführung trat nun der Einfluß ästhetischer Überlegungen vereinzelt auch in Erscheinung, zumeist aber wurden die Grenzen theoretischer Grundsätze unbedenklich übersprungen und Zufallsbildungen geopfert. Man hatte von den äußeren Formen italienischer und französischer Operndichtung einigermaßen eine Vorstellung, schaltete aber im übrigen nach eigenem Gutdünken. Ambitionen auf Würdigung der Operndichtung nach Ansprüchen des gesprochenen Dramas waren nicht vorhanden, wenngleich es manche damalige Operndichtungen mit den Stücken der schlesischen Wortdichtung durchaus aufnehmen konnten. Man war sich bewußt, daß ein gesprochenes Schauspiel nicht ohne weiteres in Musik gesetzt werden könne, daß die Operndichtung eine „Abart" des Schauspiels sei, vielleicht sogar den Rang einer besonderen, selbständigen Kunstgattung beanspruchen dürfe. Was Mattheson später (1744) andeutete, war wohl die allgemeinere Ansicht damaliger Musiker und wirft auch ein Licht auf das Verhalten der Librettisten: „Es ist vielleicht die Ursache des musikalischen Verfalls, daß der Poet dem Kapellmeister [Komponisten] in keinem Stücke weichen will; da doch dieser oft mehr, als zu verantworten stehet, sich gerne nach jenem richtet. Einer muß dem andern, in billigen Dingen, nachgeben... Man entscheide die Frage aufrichtig, ob es denn nicht in solchem Falle vernünftig sei, daß der Poet, der sich vornimmt, ein Gedicht zu machen, welches vermittelst der Musik ergötzen soll, dasselbe eben nach dem gesunden Geschmack der Musik und wie es ihm ein gewiegter Komponist an die Hand gibt, einrichte, nicht aber nach seinem eignen Kopf, wenn er gleich in anderen Dingen noch so fähig wäre, vielweniger nach der vermeinten Stärke seiner aufgeblasenen Gedanken und hochfliegenden Einbildung angreife, sondern der Musik mehr dienen als befehlen müsse."

Die einheimische Operndichtung bewegte sich in der ästhetischen Verankerung, nicht zuletzt hinsichtlich der Klärung des Wechselverhältnisses von Wort und Ton, vielfach auf schwankendem, unsicherem Boden. Ein Bruchteil jener rationalistischen Haltung, wodurch die französische Librettistik schon von vornherein in die Helle des Verstandes gerückt wurde, hätte hier vor manchen Irrwegen bewahren können. Fiel die einheimische Operndichtung skrupellosen, unkünstlerischen Spekulanten anheim, so konnte für die frühdeutsche nationale Oper überhaupt eine Krisis von weittragender Bedeutung

heraufbeschworen werden. In ihren Licht- und Schattenseiten spiegeln sich Wesenseigentümlichkeiten damaliger deutscher Kultur wider, in einzelnen Zügen offenbaren sich Beziehungen zu Regungen und Lebensäußerungen, die wir heute als deutschen Barock ansprechen. Was die einheimische Operndichtung bedeutete, ihr Sinn konnte sich vollends erweisen, wenn sie in die Hände der Opernmusiker übergegangen war und durch die musikalische Gestaltung als Oper in Erscheinung trat.

DER MUSIKDRAMATISCHE NATIONALSTIL

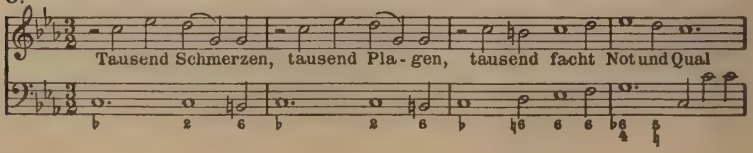
Während die Librettistik der frühdeutschen nationalen Oper, die nach den Anfängen in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts einsetzte, durch den erhaltenen reichen Bestand an Textbüchern einer genaueren Untersuchung zugänglich und dadurch in ihren Wesenszügen erfaßbar ist, befinden wir uns gegenüber den Partituren in weit ungünstigerer Lage. Da die umfangreichen Notenmanuskripte damals gar nicht oder höchstens nur in vereinzelten Arienauszügen vervielfältigt wurden, waren sie begreiflicherweise viel eher der Vernachlässigung und dem Untergang ausgesetzt als die immerhin in größerer Auflage gedruckten und auch von musikunkundigen Lesern aufbewahrten Textbücher. Haben die letzten Jahrzehnte auch manche Partituren, die bislang als verschollen galten, wieder ans Tageslicht gezogen, so stehen wir trotz dieser erfreulichen Funde doch vor der peinlichen Tatsache, daß das dramatische Werk zahlreicher nationaler deutscher Opernmusiker jener Zeit unwiederbringlich der Vernichtung anheimgefallen ist und daß es als Glücksfall angesehen werden darf, wenn einzelne Hauptwerke ganz oder fragmentarisch in unsere Zeit herein gerettet wurden.

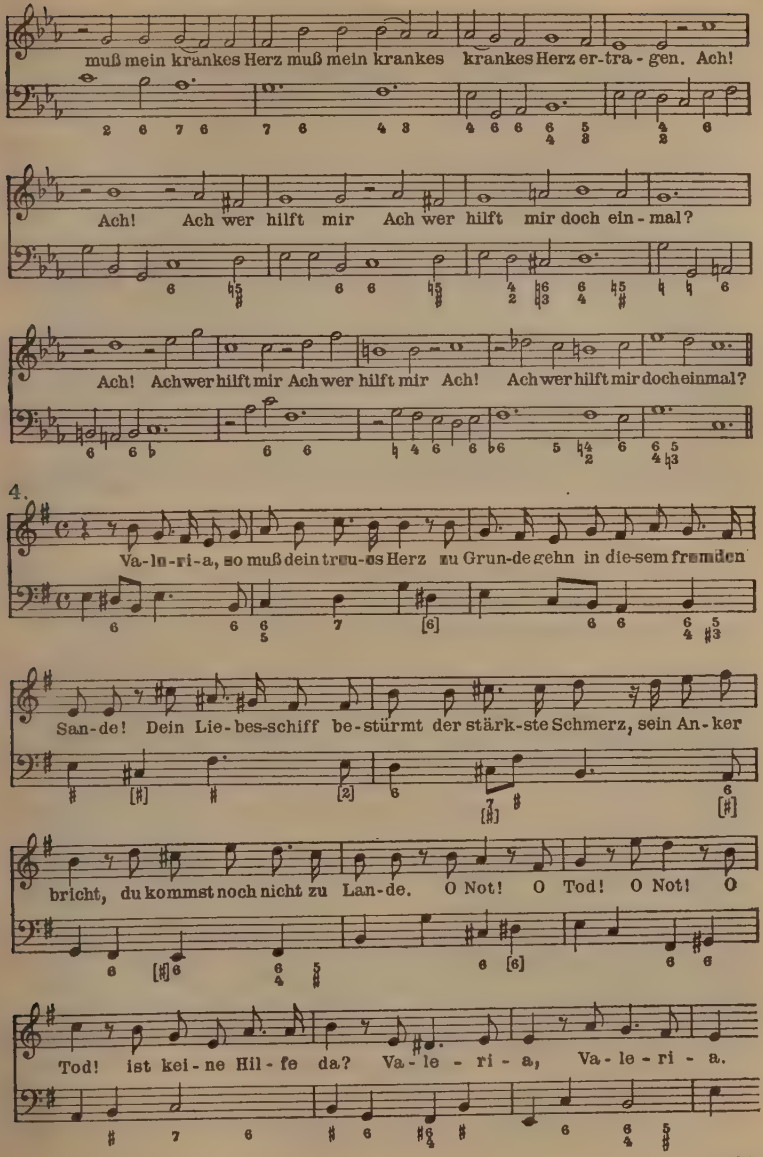
Unter diesen Umständen ist jeder Einblick in die dramatischen Leistungen der Durlacher Hauskomponisten Enoch Blinzig, Johann Matthäus Trost, Johann Philipp Käfer und Johann Käfer verwehrt. Wir können nicht Stellung nehmen zu Johann Jakob Löwes Wolfenbütteler Opern, zu Johann Valentin Meders Beiträgen für die Rigaer und Danziger deutschen Bühnen. Auch das dramatische Werk des Weißenfelser Johann August Kobelius ist in Dunkel gehüllt, und von ganzen Opernreihen der anderen deutschen Bühnen kennen wir ebenfalls keine musikalische Zeile. Ließen sich die verlorenen Partituren kleinerer Hamburger und Leipziger Opernmusiker, der Johann Georg Conradi, Georg Bronner, Johann Christian Schieferdecker, Carl Heinrich Grünewald, Melchior Hofmann, Johann Gottfried Vogler und anderer vielleicht auch noch einigermaßen verschmerzen, wenngleich dadurch manche aufschlußreiche Einzelzüge der nationalen frühdeutschen Oper verborgen bleiben, so macht sich der Verlust der Handschriften dann umso empfindlicher bemerkbar, wenn es sich um Künstler vom Range des Rudolstädter Hofkapellmeisters Philipp Heinrich Erlebach handelt.

Von einer Anzahl bedeutender nationaler Opernmusiker sind wenigstens noch einige gedruckte und handschriftliche Arienauszüge überliefert. Wir besitzen diese von Opern des Nürnbergers Johann Löhner, des Weißenfelser Hauptmeisters Johann Philipp Krieger, der Hamburger und Leipziger Größen Johann Philipp Förtsch, Nikolaus Adam Strungk, Johann Sigismund Kusser und Johann Wolfgang Franck. Und mit vollständig erhaltenen Partituren, wenn auch nicht des Gesamtwerkes, so doch mehrerer oder einzelner Opern, sind glücklicherweise vertreten die Hamburger Koryphäen Reinhard Keiser, Johann Mattheson, Georg Philipp Telemann, ferner der lange unverdientermaßen zurückgesetzte Braunschweig-Wolfenbütteler Hofkapellmeister Georg Kaspar Schürmann, daneben der aus Sondershausen stammende Dichtermusiker Christian Ludwig Boxberg, Johann David Heinichen in Naumburg, Kaspar Schweizelsperg in Durlach-Nürnberg und einige andere. Auch die ersten damaligen Versuche des an der Gänsemarkt-Oper tätigen jungen Händel sind dem Hamburger Kreis beizuzählen.

Gestatten die Arienauszüge auch keine umfassende Beurteilung der ihnen zugehörigen Opern, so erschließen sie doch immerhin Gestaltungen bestimmter Abschnitte. In Johann Philipp Kriegers Arien aus „Cecrops", „Cephalus und Procris", „Scipio" und anderen dominiert in Form, Aufbau und Ausdruck das Liedhafte. Gelegentlich haften ihnen noch Spuren motettenartiger Melodiebildungen an. Die Strophenkomposition überwiegt die größeren Formen, die dort, wo sie auftauchen, wohl auf die in Italien empfangenen Anregungen zurückzuführen sind. Doch lassen sich verschiedentlich nicht nur in der Struktur, in Abrundungen, Dehnungen und Erweiterungen des Grundrisses und seiner Einzelglieder, sondern vor allem auch in der Kraft und Intensität des Ausdrucks charakteristische Züge beobachten, die über die sonstige etwas eintönige, leichtgestimmte Lyrik hinausreichen und mit ihrer persönlichen Haltung geradezu richtunggebende Bedeutung erlangten. Von dieser außergewöhnlichen Künstlerschaft Kriegers, die so auch seinen Opern zugute kam, legen etwa Arien wie „Tausend Schmerzen" aus dem „wiederkehrenden Phöbus" und „Valeria, so muß dein treues Herz" aus dem „großmütigen Scipio" Zeugnis ab:

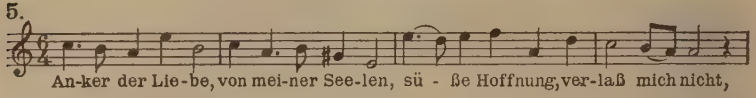
3.



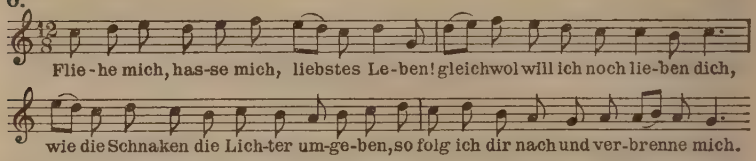

muß mein krankes Herz muß mein krankes krankes Herz er-tra-gen. Ach!
Ach! Ach wer hilft mir Ach wer hilft mir doch ein-mal?
Ach! Ach wer hilft mir Ach wer hilft mir Ach! Ach wer hilft mir doch einmal?
4.
Va-lu-ri-a, so muß dein treu-es Herz zu Grun-de gehn in die-sem fremden
San-de! Dein Lie-bes-schiff be-stürmt der stärk-ste Schmerz, sein An-ker
bricht, du kommst noch nicht zu Lan-de. O Not! O Tod! O Not! O
Tod! ist kei-ne Hil-fe da? Va-le-ri-a, Va-le-ri-a.

Ähnliche Wege verfolgen in ihren Arien Johann Löhner und Nikolaus Adam Strungk. In die knappen liedhaften Melodien von Löbners „Theseus" finden zuweilen Linienführungen, Gefühlstöne und Charakterisierungsansätze Eingang, die von italienischer Kunst, von Corelli und Steffani, berührt sind, ohne daß dabei die dem Heimatboden entwachsene frische Ursprünglichkeit irgendwie stärker gefährdet erscheint:

5.

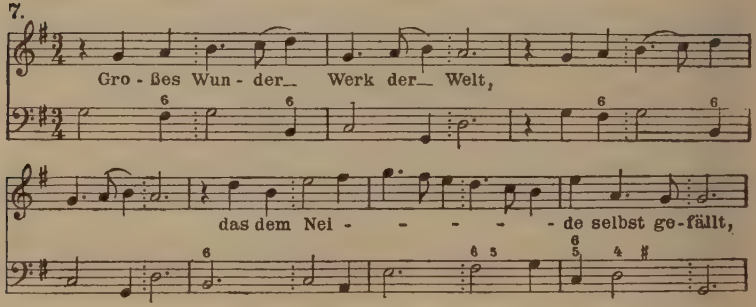


6.



Der meist strophischen Liedermusik von Strungks „Esther" sind konzertierende und figurative Elemente beigemischt, die $^3/_2$ Takt-Melodik venezianischer Färbung macht sich bemerkbar:

7.



Die formalen Ausweitungsversuche, die stilistischen Annäherungen an die italienische Oper vermögen jedoch auch bei ihm den Grundcharakter nicht ernstlich zu verändern.

Schon stärker setzen die über die engere Liedermusik hinausstre-

Abb. 11

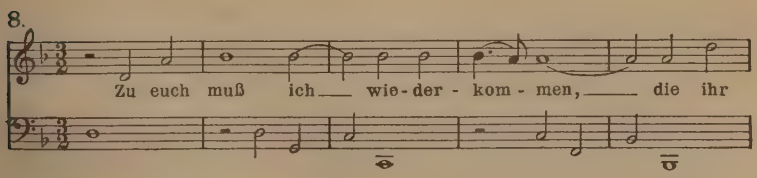
R. Keisers „Artemisia“

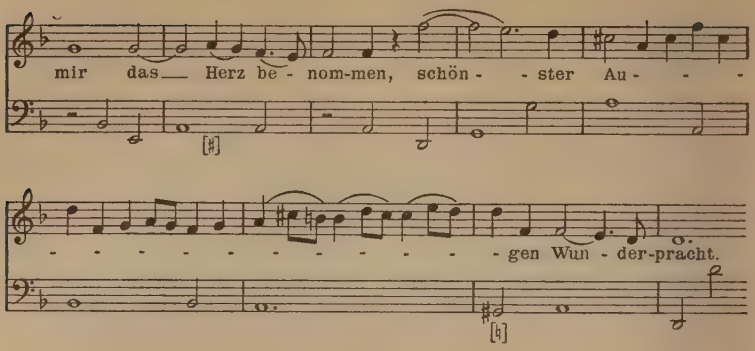
Abb. 12

R. Keisers „Jodelet“

benden Wandlungen bei Sigismund Kusser ein, dem ruhelosen, in Ungarn geborenen und in Irland gestorbenen Musiker, der bereits an der Braunschweiger Hofbühne eine rege Tätigkeit entfaltet hatte und dann in Hamburg eine ungewöhnliche, vielseitige Leistungsfähigkeit an den Tag legte. Soweit die Arien aus „Ariadne" und „Erindo" ersehen lassen, fehlen auch bei ihm nicht die knappen, teilweise bänkelsängerisch volkstümlichen Strophenlieder, daneben aber erlangen für Aufbau und Stil italienische und französische Elemente nun eine ganz andere Bedeutung. Neben Bourrées, Gavotten, Menuetts und Passepieds Lullischer Art spielen namentlich im „Erindo" größere Arienbildungen, Da Capo-Stücke mit kontrastierenden Mittelsätzen und obligaten Instrumenten, sowie selbständig und lebendig geführte Duette eine Rolle. Die Vorbilder Cestis, Pallavicinos, Steffanis und anderer Venezianer schimmern hierbei deutlich durch, die geschlossenen Abschnitte gewinnen an Umfang, Abrundung, Geschmeidigkeit und vermögen manche dramatischen Aufgaben im höheren Maße zu erfüllen. Aber die formalen Verdienste überragt auch bei Kusser der Reichtum und die Tiefe des Ausdrucks, die ihm in noch höherem Grade als Krieger und Löhner zu Gebote stehen. Die Originalität und Stärke künstlerischen Empfindens wurde durch die Beeinflussungen nicht gefährdet, die melodischen, harmonischen und rhythmischen Mittel gehen in die innerlich geschauten Gestaltungen ein, die ihm das Prädikat eines „holdseligen" Melodikers und den Vergleich mit Händel und Bach eingetragen haben. Was in Dalisos Tenor-Arie aus „Erindo" auch in der Einzelformung, im Rhythmus des $^3/_2$-Takts, im Hinüberbinden, in der Baßbehandlung an italienische Meister gemahnt, die innere Ergriffenheit und Bewegtheit, die sie ausströmt, der weite Bogen, der sich über das Ganze spannt, der melodische Fluß, der den Textworten das Leben verleiht, heben dieses Stück vollends aus fremden Nachahmungen heraus und stellen es in die Reihe eigenartigster Ariengebilde der frühdeutschen Oper:

8.





Von den Bedingtheiten, von Strömung und Eigenart der frühdeutschen Oper, soweit sie von Krieger bis Kusser aus den Arien ersichtlich sind, gewinnen wir ein noch schärferes Bild, wenn wir uns den vollständig erhaltenen Partituren jener und späterer Jahrzehnte zuwenden, die nicht nur Fragmente, sondern ganze Akte darbieten. Aus ihnen treten uns Opernmusiker entgegen, deren Wesen angesichts der mehr oder weniger lückenhaften Überlieferung des ganzen Lebenswerkes zwar ebenfalls nicht bis in die tiefsten Winkel, aber doch immerhin in den Hauptzügen mit größerer Klarheit erkennbar ist. Neben kleineren Talenten ragen Führernaturen heraus, Künstler von ungewöhnlicher, ans Geniale grenzender Begabung, die der Zeit und Umgebung den Stempel ihrer künstlerischen Persönlichkeit aufzudrücken vermochten.

Johann Wolfgang Francks Anteil an vollständig erhaltenen Partituren erscheint noch ungeklärt. In seinen Arien aus „Aeneas", „Vespasian", „Diocletian" und „Cara Mustapha" lassen sich zwar Formelemente Kusserscher Richtung, aber nicht recht die geradezu klassischen, fromm-innigen Linien seiner Elmenhorst-Lieder entdecken. Dagegen ist uns bei Reinhard Keiser und Georg Kaspar Schürmann ein voller Einblick in die geistige Werkstatt, ihr Wirken und Schaffen vergönnt.

Im Alter von zwanzig Jahren war der aus Teuchern stammende, im Leipziger Thomasalumnat erzogene und in Braunschweig unter Kusser zum Opernkomponisten herangebildete Reinhard Keiser nach Hamburg übergesiedelt, wo er dann am Gänsemarkt in den Jah-

ren 1697—1706 der ersten Glanzzeit seines Lebens entgegenging und sich einen fast internationalen Ruf erwarb. Sein zeitgenössischer Kollege Mattheson verrät das Zaubermittel, das ihm die Herzen weitester Kreise gewann: „Was er setzte, absonderlich in verliebten Dingen, das sang alles auf das anmutigste gleichsam von sich selbst und fiel so melodisch, frei, reich und leicht ins Gehör, daß man's fast eher lieben als rühmen mußte." Rasch stieg er auf zum Stern der Hamburger Unternehmung, die er mit 30 Jahren auch geschäftlich in die Hand bekam und einige Jahre glücklich über die gefährlichsten Klippen hinwegsteuerte. Mit der Zunahme künstlerischer Erfolge wuchs sein Drang, sich voll auszuwirken, und steigerte sich seine Gier nach hemmungslosem Lebensgenuß. Mit dem unentwegt schaffenden Musiker verband sich der elegante Kavalier, der mit Kutsche und livrierten Lakaien durch die Straßen der Stadt fuhr und mit „Liebe und Wein" die Nächte durchschwärmte. Bis mit Mattheson und dem jungen Händel nicht zu unterschätzende künstlerische Rivalen in den Wettbewerb eintraten, und die finanziellen Verhältnisse am Gänsemarkt unhaltbare Zustände zeitigten. Den öffentlichen Skandal verhütete die Flucht des Grandseigneurs, der nun seine unfreiwillige Verbannung in der Weißenfelser Einsamkeit zur Vollendung neuer Werke benutzte. In unverminderter Vitalität eroberte er aber bereits 1709 wiederum den Gänsemarkt, begann das frühere Leben, heiratete in eine angesehene Patrizierfamilie und brachte nun in seiner zweiten Glanzzeit mit geradezu unerschöpflicher Produktionskraft Jahr um Jahr neue eigene Bühnenwerke zur Aufführung. Wohl unter dem Gefühl des Unbehagens und der Enttäuschung über den allmählich einsetzenden Wandel Hamburger Geschmacksrichtungen lenkte er dann um 1717 seine Schritte in die Fremde, aus der er erst nach jahrelanger Abwesenheit wieder zurückkehrte, um nach einigen späten Bühnenerfolgen und seit dem Heimgang seiner Gattin die letzten Tage in stiller Zurückgezogenheit der Kirche zu widmen.

Wenn Reinhard Keiser immer wieder trotz aller Erfahrungen von Hamburg geradezu magnetisch angezogen wurde, und wenn er gerade hier das Beste seiner Künstlerschaft hergab, so lag dies daran, daß er die Bühne am Gänsemarkt für den natürlichen Mittelpunkt der nationalen Opernbewegung ansah und sich mit Sinn und Geist fortschrittlicher, kunstfreudiger Kreise der Stadt innerlich verbunden

fühlte. Gewiß war er — soweit seine bisher erschlossene Biographie diese Bemerkungen gestattet — eine sprunghafte, unruhig flatternde Natur, welche die Gegensätze ihres Wesens eher verschärfte, als auszugleichen trachtete, ein abenteuerlicher Charakter, dem die Wahl der Mittel nicht sonderliche Skrupel verursachte, ein von wilder Lebenslust durchglühter Weltmann, der ohne Nachdenklichkeit all das hinnahm, was sich ihm bot, und dem es nichts verschlug, einmal auch das Künstlerelend bis zur Neige auszukosten. Aber diese Wesenseigentümlichkeiten waren nicht allein familiäres Erbgut, sondern auch Zustrom einer Zeit, mit der er nicht eng genug den Kontakt finden konnte, und vor allem wurden sie ergänzt und bereichert durch persönliche Züge intimsten und feinsten Gefühlslebens, die zwar weniger in der Gesellschaft, als vielmehr in seinem Schaffen an die Oberfläche gelangten. Erst die Gesamtheit von Leben und Werk zeigt ein getreues Bild seiner Persönlichkeit; so ist es auch verständlich, daß Mattheson seine menschlichen Eigenschaften stark bemäkeln, ihn jedoch „wegen seiner wunderwürdigen Unerschöpflichkeit in Erfindungen" als den „premier homme du monde" feiern konnte. Und diesem Urteil haben dann auch Wortführer späterer Generationen wie Hasse und Reichardt zugestimmt, während keine geringeren als Sebastian Bach und Händel sich in seine Arien versenkten.

Das heute noch erhaltene Viertel der über hundert Opern umfassenden enormen Produktion Keisers spiegelt nicht allein die allmähliche, ziemlich rasch aufsteigende künstlerische Entwicklung wider, sondern vor allem auch die volle Eigenart einer außerordentlichen Begabung, in der die Intuition die treibende Kraft bedeutete und langsam abwägende wie ausfeilende Arbeit zurücktrat. Auch als Künstler ein Weltmann kennt Keiser die Oper Italiens und Frankreichs, greift er souverän, nicht in äußerlicher Nachahmung zu ihren Mitteln und Wirkungen, sondert sich aber auch von seinen deutschen Weggenossen nicht ab und hält vor allem sich selbst die Treue. Wie ihn die „Unerschöpflichkeit" der Einfälle immer wieder zu neuen Experimenten verlockt, so wird die galante Diktion ein Wesenszug seines musikalischen Schaffens, der jedoch stürmisches, tragisches Pathos die Wage hält. Sein Stil ist zeitdurchtränkt, doch zugleich durchaus persönlich, seine Gestaltung dramatisch, ohne die musikalischen Elemente irgendwie stärker abzuschnüren, wobei freilich

Temperament und Zügellosigkeit ihn auch künstlerisch mit sich fortreißen. Mit Krieger, Strungk und vor allem Kusser verknüpften ihn die häufige Verwendung des Liedes und liedartiger Gebilde, die in ihren strophisch-volkstümlichen und bänkelsängerischen Ausläufern auf den Geschmack des Galleriepublikums rechneten, ferner die stilistischen Annäherungsversuche an die italienische und französische Oper, die mit seiner zunehmenden künstlerischen Entwicklung die bloße Kopie der fremden Modelle immer mehr überwanden und freieren Kombinationen zustrebten. Wenn auch Arienformen und Arienbegleitungen die Beziehungen zu den Venezianern keineswegs verleugneten, wenn Chorbehandlung und Situationsillustrierung nach Frankreich wiesen, die Selbständigkeit der Geisteshaltung wurde dadurch nicht entscheidend gefährdet und führte nach Kussers Vorgang zu Verschlingungen und Durchbrechungen schematischer Formen sowie zu originellen instrumentalen Kolorismen. Im Ablauf der Da Capo-Arie werden die Reprisen verzögert, durch Einschiebsel unterbrochen oder anderen Partnern übertragen, wobei die Librettisten für diese Absichten bereitwillig die Voraussetzungen schufen. Die gleichsam leitmotivische Wiederkehr einzelner Abschnitte und Sätze zielte auf dramatische Wirkungen ab. Der Wechsel von Taktart und Tempo innerhalb der Arie wird nicht allein durch symbolische Anlässe hervorgerufen, sondern dient ebenso vermittelnden Übergängen wie der Unterstreichung und Verdichtung des Ausdrucks. Bewirkte auch das Einschmuggeln zusammenhangloser Arien zu italienischen Texten eine auf äußerliche Effekte berechnete, bald modisch gewordene Buntscheckigkeit, verleitete die Sucht nach überquellender, alle Skalen der Gesangsvirtuosität durchlaufender Ornamentik zu Knickungen und Verschiebungen der schließlich in reine Instrumentalfigurationen aufgehenden melodischen Linien, erfuhren dadurch solche Szenen nicht selten Störungen, Abschwächungen und Auflösungen, die dramatische Schlagkraft kam doch inmitten allen wirren Gekräusels und aller mondänen Draperien in den Charakterarien und den Rezitativen ungehemmt zur Entfaltung. Die Zeitgenossen hoben bereits in dieser Hinsicht die ungewöhnlichen Fähigkeiten des „exquisiten" dramatischen Musikers mit Nachdruck hervor.

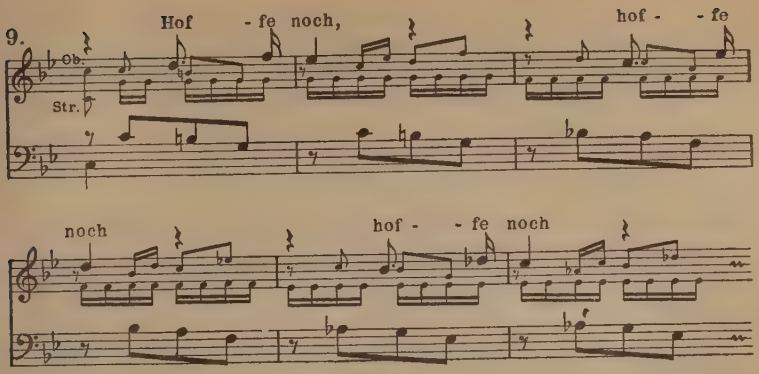
Wie sich bei Keiser Schwankungen zwischen venezianischer Sologoper und französischer Choroper einstellen, so fußt auch das Rezi-

tativ auf teils italienischen, teils französischen Grundsätzen. Sinngemäß accentuierte Rezitation vermischt sich mit ariosen und liedhaften Einwürfen und geht an wichtigen Szenen in größere, scharf umrissene Komplexe ein. Es galt als Erfahrungstatsache, daß die „Expression im Rezitativ einem verständigen Komponisten öfter ebenso viel Kopfzerbrechen als die Invention und Ausführung einer Arie" verursache. Bei dieser Auffassung war eine oberflächliche und nachlässige Rezitativbehandlung ausgeschlossen. Im akkompagnierten Rezitativ fallen hierbei dem Orchester wichtige kommentierende Aufgaben zu, wie auch sonst Streicher und Bläser solistisch, gruppiert oder vereinigt, zu aparten, stimmungs- und situationsfördernden Wirkungen Verwendung finden. Wenn die Instrumente plötzlich ganz aussetzen, entstehen unbegleitete Arien, die bei den damaligen Hörern besondere Eindrücke hinterließen. Wenn die undamentierenden Bässe pausieren oder nur einzelne konzertierende Spieler den Sologesängen sich beigesellen, kommt es zu eigenartigen, unverbrauchten Klangreizen. Daß neben dem Streicherchor die Holzbläser, die Flöten, Oboen, Schalmeien, Fagotte, eine besondere individuelle Rolle spielen und je bis zur Vier- und Fünfzahl auftreten, lag ebenso in der Richtung deutscher Instrumentalmusik wie die Benutzung obligater Waldhörner neben venezianischen Trompeten.

Alle diese charakteristischen Schaffenszüge lassen sich beobachten, wenn wir Keisers erhaltene Opern „Claudius Cäsar", „La forza della virtù", „Orpheus", „Nebucadnezar", „Octavia" und die anderen bis zu „L'inganno fedele" und „Croesus" studieren. Sie offenbaren im besonderen einen Melodiker ersten Ranges, der in galanten wie tragischen Szenen Töne innigsten, tiefsten Empfindens anzuschlagen vermag und ebenso wie Kusser das Prädikat des „holdseligen" Lyrikers verdient, der aber auch als dramatischer Gestalter Charakter und Situation erfaßt und scharf belichtet. Neros Wahnsinnsausbruch in der „Octavia", Euridikens Todesgesang im „Orpheus", die Ismenenarie mit obligater Oboe im Schlußgesang von „L'inganno fedele" und zahlreiche ähnliche Szenen zeigen die Höhenlage von Keisers Kunst, die selbst in der Zweitfassung des „Croesus" von 1730 noch keine Abschwächung und Ermattung erleidet, vielmehr Verfeinerung und Vertiefung erkennen läßt.

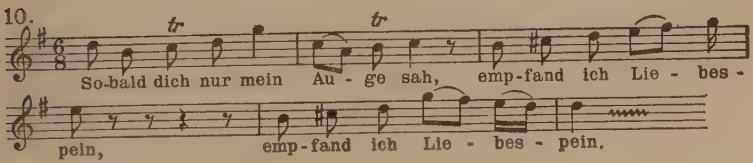
Neben Elmiras melancholischer, schon im Aufbau, in den harmonischen Rückungen und instrumental fesselnder Hoffnungsarie:

9.

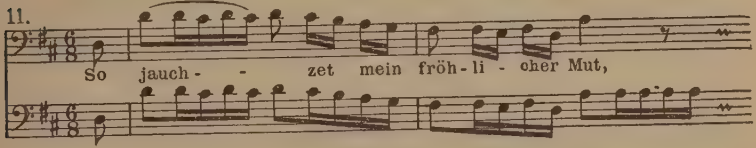


sowie ihrem innig beseelten, leichtbeschwingten Liebeslied:

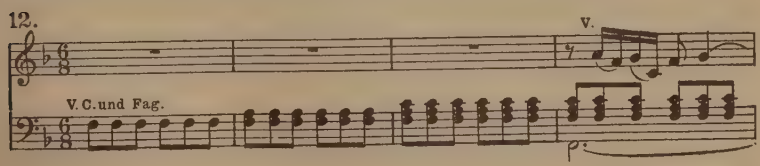
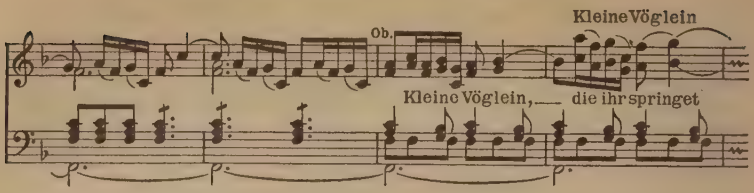
10.



stehen im „Croesus" jubilierende, von innerer Glut erfüllte Siegesgesänge, wie sie uns bei Händel begegnen:

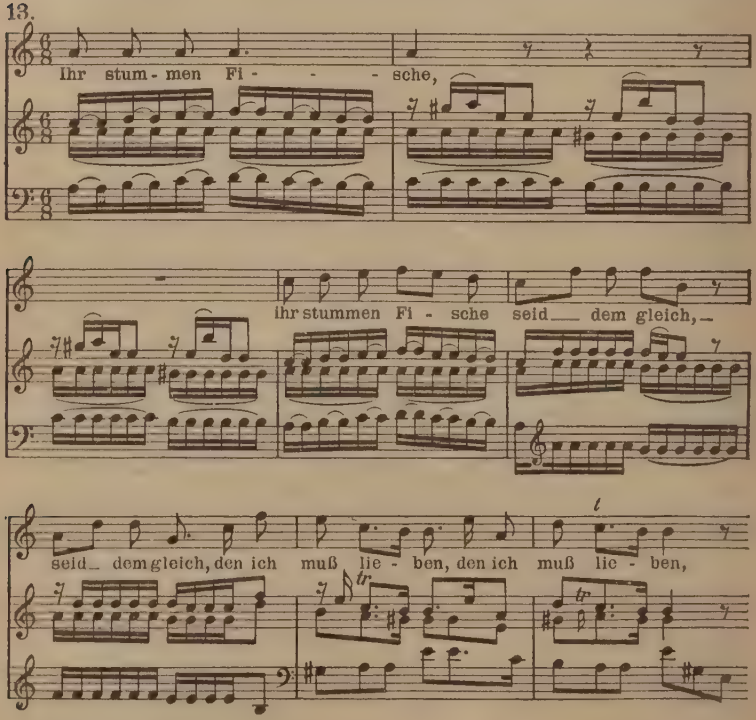
11.

Deutschem Empfinden entspringen Genre- und Naturbilder, wie das Bauernidyll mit Schalmei- und Dudelsack-Klängen:

12.



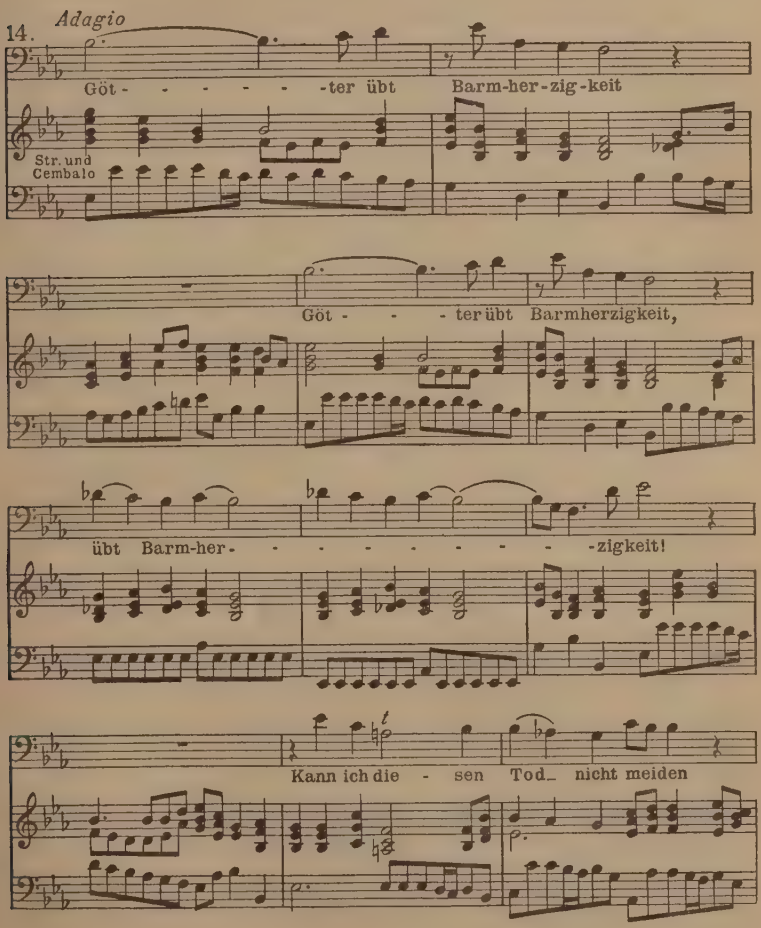
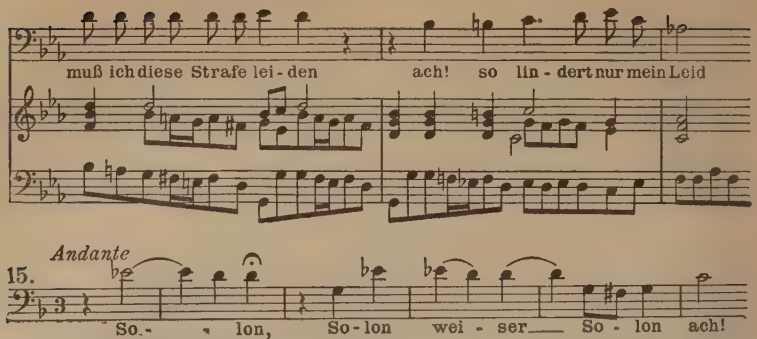
ferner das bereits ganz auf Stimmung gerichtete, nur von sanften Geigen- und Bratschenbegleitungen umwobene, eigentümliche Fischerlied, das in seiner Hamburger Umgebung wohl einzig dastehen mochte:

13.

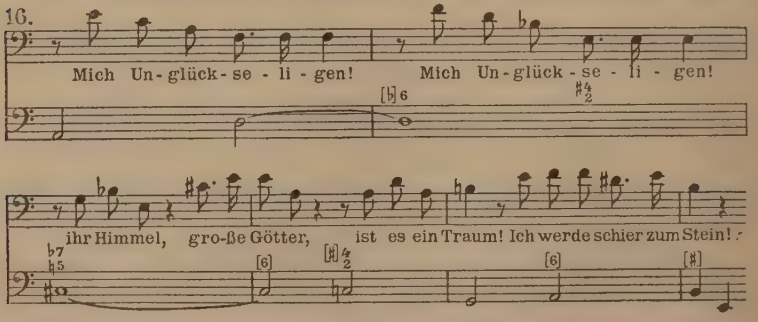


Als Croesus dem Scheiterhaufen überliefert werden soll und dem gestürzten König in der Tiefe der Schmach und der Pein die Erinne-

rung an Solons Ausspruch wiederkehrt, da greift ein Musiker in die Saiten, dem nicht nur galante Diktion und instrumentale Koloristik zu Gebote stehen, der mit ein paar Strichen und im engsten Rahmen der tragischen Situation gerecht wird und diese zugleich in eine höhere Sphäre zu heben vermag:



Was in Gesangsstücken namentlich galanter Art der vollen Auswirkung rein musikalischer Elemente zugestanden wird, ist hier ausgeschaltet. Aus einem auf der Quinte einsetzenden, jäh emportreibenden und kurz vor der Spitze abbrechenden Motiv wächst der Bittgesang heraus, alle Einzelheiten der Weiterführung, die breiten Linien der Eckteile wie die unruhigen, stellenweise rezitativischen, immer wieder stockenden und aufs neue ansetzenden Exklamationen der Mitte sind auf Ausdruck und Situation gestellt. Im Erinnerungsgesang bildet das auf dem hohen Es intonierte und zur Sekunde herabsinkende, mit starken Spannungen geladene Vorhaltsmotiv gleichsam den Brennpunkt, von dem die melodischen Einzelheiten ihren Ausgang nehmen, um den sie kreisen und in den sie immer wieder zusammenfließen. Und diesen Meisterleistungen geschlossener Gestaltung an der Peripetie gehen in wichtigen Szenen, wie etwa bei der Bestürzung des Orsanes über die plötzliche Wendung seines Geschicks, Rezitative voraus, die durch ihre dramatische Plastik Höhepunkte des Werkes darstellen:



Solche Abschnitte mochten die Entgleisungen, Effekthaschereien und Plattheiten aufwiegen, die nicht nur vereinzelt auftauchten und von übermütigen Künstlerlaunen wie berechnenden Spekulationen diktiert waren. Sie konnten das gelegentliche Abgleiten in die Niederungen banaler Erotikhymnen und zusammengeflickter Mosaik-Melodik zwar nicht völlig vergessen lassen, aber sie wiesen doch immer wieder auch auf die Stärke und Intensität echt künstlerischen, musikdramatischen Schaffens, das sich in Keisers Opern verkörpert.

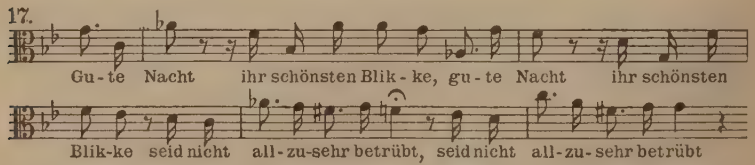
Neben Reinhard Keiser trat mit Georg Kaspar Schürmann ein weiterer nationaler Opernmusiker größeren Formats auf den Plan, dessen Nachruhm sich vielleicht deshalb rascher verflüchtigen konnte, weil sich seiner kein literarischer Anwalt vom Range Matthesons annahm. Aus dem Hannöverschen gebürtig, kam Schürmann schon in jungen Jahren, bald nach der Übersiedlung Keisers nach Hamburg, mit der Braunschweig-Wolfenbütteler Hofbühne in Berührung, die dann nach zehnjähriger unfreiwilliger Wanderschaft von 1707 an bis zum Lebensende (1751) seine Wirkungsstätte als Opernleiter und Opernkomponist wurde. Hier hat er ein halbes Hundert Opern geschrieben, von denen wichtige Werke wie „Salomo" (1701/1716), das „verstörte Troja" (1704/1724), „Porsenna" (1718), „Alceste" (1719), „Ludovicus Pius" (1726) einigermaßen vollständig, andere wie „Ixion" (1703), „Jason" (1708), „Telemach" (1717), „Heinrich der Vogler" (1718), „Clelia" (1730) teilweise der Vernichtung entgangen sind.

Außer der Kunst seines Lehrmeisters Kusser wirkte auf Schürmann vornehmlich Agostino Steffani, dessen Werken er auch an dem seiner Leitung unterstellten Operninstitut eine besonders liebevolle Pflege angedeihen ließ. Italienische und französische Musik gewann auf sein Schaffen einen so tiefgehenden und nachhaltigen Einfluß, daß dadurch in weit höherem Grade als bei Keiser sein Stil mitbestimmt wurde. Wie Aufbauformen in Sequenz und Harmonik erinnern akkompagnierte Ombraszenen, Barkarolen, Sizilianen, Bravour- und Trompetenstücke an die venezianische Oper. Die Arien üben gegenüber Keiser stärkere Zurückhaltung in Tempogegensätzen, Wort-Wiederholungen wie -Illustrationen und nehmen — was wohl Schürmanns langjähriger Sängerpraxis im bel canto zuzuschreiben ist — auf ungehemmte gesangsmäßige Entwicklung der melodischen Linien besondere Rücksicht. Nicht zuletzt gemahnen feinsinnige Zwischenspiele obligater Soloinstrumente und gebundene imitierende Abschnitte an Steffani, ohne

freilich in den Duetten dessen kunstreiches, lebensvolles Gewebe zu erreichen. Vor allem aber zersetzen ariose Bestandteile allmählich die liedmäßigen Bildungen, bis in der „Alceste" und im „Ludovicus Pius" neben zweiteiligen Cavatinen die Da Capo-Arien den Sieg erringen und in den Vordergrund treten. Mit den italienischen Zügen verbinden sich französische, die sich nicht nur ähnlich wie bei Steffani in der Anlehnung an Ouvertürenformen, sondern auch in der reicheren Aufnahme ensemblehafter Gesangsstücke und von Chören äußern.

Diese unverkennbaren stilbestimmenden Einwirkungen italienischer und französischer Musik verhinderten jedoch keineswegs engere Beziehungen zur Kunst Keisers, die teils auf direkte Abhängigkeit, teils auf gemeinsame Quellen und Anregungen zurückgehen dürften. Gleich Keiser legt Schürmann Gewicht auf die Rezitative, die an affektbetonten Stellen ins Ariose gefärbt sind und im Akkompagnato zu ausgedehnteren Szenen dramatischer Wucht und Anschaulichkeit anschwellen. Ebenso erfahren bei ihm Arienformen Biegungen und Abwandlungen, einzelne Sätze eine leitmotivartige Verwendung, auch in Situationsillustrierungen und aparten Klangreizen nähert er sich der Instrumentierung Keisers, ohne ihr jedoch ganz gleichkommen zu können und zu wollen. Der Schüler Kussers reagiert nicht allein auf fremde Vorbilder und Modelle, er verleugnet in Anklängen an Volks- und Kirchenlied, in formbildender, aus kleinsten Keimen herauswachsender Motivarbeit durchaus nicht seine deutsche Herkunft und findet den Weg zu jenen Elegien, die durch Empfindungstiefe und melodische Leuchtkraft von seinem Schöpfertum Zeugnis ablegen und ihn hierin mit Keiser auf eine Stufe stellen. Wie der Wahnsinnsakt im „Ludovicus Pius" kann sich Admets Klage in der „Alceste" mit ähnlichen Szenen Keisers messen:

17.



Der seit Johann Philipp Krieger unvermindert flutende Strom deutschen Lamento-Gesangs erreicht bei Schürmann und Keiser einen hohen Grad eindringlicher und geklärter Gestaltung.

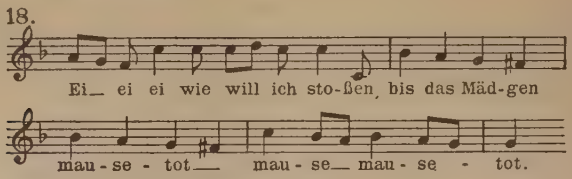
Die Perspektive des frühdeutschen musikdramatischen Nationalstils erweitert sich und gewährt besondere Seitenblicke in mancherlei stilistisch-ästhetische Eigentümlichkeiten, wenn wir auch einigen kleineren Opernmusikern unsere Aufmerksamkeit schenken, die gleichzeitig mit Keiser und Schürmann sowie mehr oder weniger unter deren Einflußsphäre um die Wende und in den beiden ersten Dezennien des neuen Jahrhunderts deutsche Stücke geschaffen haben und wenigstens in einigen vollständig erhaltenen Manuskripten einer Untersuchung zugänglich sind.

Christian Ludwig Boxberg, ebenfalls wie Keiser in der Leipziger Thomasschule erzogen und schon als 23jähriger Organist an der Leipziger deutschen Oper beteiligt, entfaltete zehn Jahre lang vor dem Antritt seines Görlitzer Kirchenamts und seiner damit beginnenden Flucht in die Stille eine eifrige Tätigkeit als Sänger, Textdichter und Opernkomponist. Sein 1698 für den Ansbacher Hof geschriebener „Sardanapal" entzieht sich in Rezitativ- und Arienbehandlung nicht den Forderungen damals typischer Formen und Bildungen, hält sich aber doch merklich in bewußter Entfernung zur italienischen Oper und betont in Thematik und Durchführungsabsichten, im engeren, dem Pathetischen abgewandten und seiner Natur eher zusagenden Rahmen eine mehr deutsche Haltung.

Schon beträchtlich näher rückte Johann David Heinichen der italienischen Oper, zu der er auch später mit dem „Mario", den „Passioni per troppo amore" und dem „Flavio Crispo" eigene Beiträge lieferte. Aus der Weißenfelser Gegend gebürtig und wiederum ein Leipziger Thomaner, widmete er sich einige Zeit der juristischen Laufbahn, hing dann aber schon bald den Anwaltsberuf an den Nagel und erwarb sich noch vor seiner italienischen Zeit als Opernkomponist und als Verfasser der großen Generalbaßschule einen geachteten Namen. Seine in Leipzig entstandene, 1710 in Naumburg aufgeführte deutsche Oper „Paris und Helena" verrät bereits in dem Übergewicht der Da Capo-Arien wie in deren Einzelheiten, wieviel sie der venezianischen Musik, im besonderen auch Steffani, verdankt. Daß der Verfechter der Affektenlehre dabei diesen Grundsätzen auch praktisch zum Siege verhilft und dementsprechend den Koloraturreichtum ihnen unterzuordnen sucht, ist verständlich. Jedoch in knapperen und stellenweise liedmäßigen Fassungen wie in Eigentümlichkeiten der Instrumentierung kommen zuweilen Züge der deutschen Opernmusiker,

vornehmlich Keisers, in Sicht, und gelegentlich schimmert, wie etwa bei der Arie des Dieners Desbo, in rhythmischen Pikanterien auch ein Sinn für Humor durch:

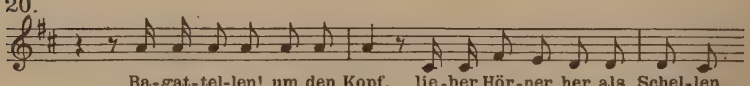
18.



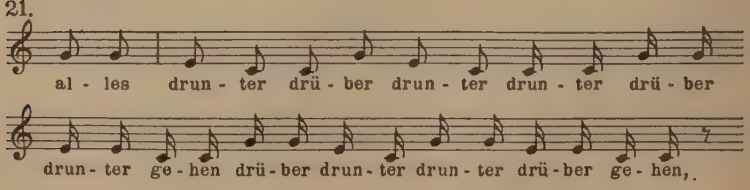
In ähnlichen Geleisen bewegt sich der aus Rosenheim in Bayern stammende Casimir Schweizelsperg in seiner „Lucretia" von 1714, dem letzten Rest überlieferten Opernschaffens eines viel herumgeworfenen, durch Stuttgart, Ansbach, Durlach, Koburg und Nürnberg wandernden Musikers. Auch in dieser „Lucretia" entdecken wir deutliche Spuren der venezianischen und französischen Oper, aber zugleich einen besonders starken Einfluß von Keisers Kunst. Häufig gelangt Schweizelsperg über die Nachbildungen seiner Modelle nicht recht hinaus, und auch im Orchester blitzen da und dort Keisersche Effekte auf. Doch in einzelnen volkstümlichen Liedern geht ihm das Herz auf, und wenn er fröhlicher Ausgelassenheit die Zügel schießen lassen kann wie etwa in Arlequins Soldatenarie, in Suffetius' Fanfarenstück, in Scaramouchens malendem Rezitativ:

19.

20.



21.



dann entstehen Episoden burlesken Buffostils, die zwar ebenfalls nicht ihre Herkunft zu verwischen vermögen, aber sich doch immerhin sehen lassen konnten.

Bei den kleineren deutschen Opernmusikern dieser Zeit ergaben sich immer wieder Schwankungen künstlerischer Gesichtspunkte, die Unsicherheit stilistischen Gestaltens schützte nicht vor Mißgriffen, es fehlte vielfach die Fähigkeit, die mannigfachen Stilelemente wenigstens szenenweise zu einer höheren Einheit zusammenzuschließen. Diese Gefahren wußte bereits in der Jugend zu bannen, wer die Kräfte des Genies in sich trug.

Aus seiner Heimatstadt Halle war der 18jährige Studiosus des Jurisprudenz Georg Friedrich Händel nach Hamburg geeilt, um zunächst hier die künstlerischen Pläne zu verwirklichen, um die er seit langem im Elternhause gekämpft hatte. Mattheson schilderte später in seiner „Ehren-Pforte" von 1740 diesen Einzug, freilich nicht ohne gelegentliche Spitzen und Verschleierungen: „Anno 1703 im Sommer kam er [Händel] nach Hamburg, reich an Fähigkeit und gutem Willen. Er machte fast seine erste Bekanntschaft mit mir, mittelst welcher er auf den hiesigen Orgeln und Chören, in Opern und Concerten herum-, absonderlich aber in ein gewisses Haus [des englischen Gesandten John Wich] geführet wurde, wo alles der Musik äußerst ergeben war. Anfangs spielte er die andre [zweite] Violine im Opernorchester und stellte sich, als ob er nicht auf fünfe zählen könnte, wie er denn von Natur zum dürren Scherz sehr geneigt war. Als es aber einstmals am Klavierspieler [Generalbaßspieler] fehlte, ließ er sich bereden, dessen Stelle zu vertreten, und bewies sich als ein Mann, ohne daß es jemand anders als ich vermutet hätte. — Er setzte zu der Zeit sehr lange, lange Arien und schier unendliche Cantaten, die doch nicht das rechte Geschicke oder den rechten Geschmack, obwohl eine vollkommene Harmonie hatten, wurde aber bald durch die hohe Schule der Oper ganz anders zugestutzet. — Er war stark auf der Orgel, stärker als Kuhnau in Fugen und Contrapunkten, absonderlich ex tempore; aber er wußte sehr wenig von der Melodie, ehe er in die Hamburgischen Opern kam... — Die meiste Zeit ging er damals bei meinem seligen Vater [dem Accise-Einnehmer] zu freiem Tische und eröffnete mir dafür einige besondere Contrapunktgriffe. Da ich ihm hergegen im dramatischen Stil keine geringen Dienste tat, und eine Hand die andere wusch. —"

„Am 5. Dezember obbesagten Jahres [1704], da meine dritte Oper Cleopatra aufgeführt wurde und Händel beim Clavicimbel saß, entstund ein Mißverständnis, wie solches bei jungen Leuten, die mit aller Macht und wenigem Bedacht nach Ehren streben, nichts Neues ist. Ich dirigierte als Componist und stellte zugleich [als erster Tenorist] den Antonius vor, der sich wohl eine halbe Stunde vor dem Beschluß des Schauspiels entleibet. Nun war ich bisher gewohnt, nach dieser Aktion ins Orchester zu gehen und das Übrige selbst zu accompagnieren, welches doch unstreitig ein jeder Verfasser besser als ein andrer tun kann; es wurde mir aber dieses Mal verweigert. Darüber gerieten wir durch einige Anhetzer im Ausgange aus der Oper auf öffentlichem Markte bei einer Menge Zuschauer in einen Zweikampf, welcher für uns beide sehr unglücklich hätte ablaufen können, wenn es Gottes Fügung nicht so gnädig gefüget, daß mir die Klinge im Stoßen auf einem breiten, metallenen Rockknopf des Gegners zersprungen wäre. Es geschah also kein sonderlicher Schade, und wir wurden durch Vermittelung eines der ansehnlichsten Ratsherren in Hamburg wie auch der damaligen Opernpächter bald wieder vertragen; da ich denn desselben Tages nämlich den 30. Dezember die Ehre hatte, Händeln bei mir zu bewirten, wonächst wir beide auf den Abend der Probe von seiner Almira beiwohnten und bessere Freunde wurden als vorhin. Sirachs Worte Kap. 22 trafen also hier ein: Wenn du gleich ein Schwert zückest über deinen Freund, so machst du es nicht so böse, als mit Schmähen. Denn ihr könnet wohl wieder Freunde werden, wenn du ihn nicht meidest und redest mit ihm. Ich erzähle diese Begebenheit nach ihren wahren Umständen deswegen, weil es noch nicht so gar lange ist, daß sie von verkehrten Leuten verkehrt hat ausgeleget werden wollen."

„Händel führte darauf Anno 1705 den 8. Jenner seine besagte erste Oper Almira glücklich auf. Den 25. Februar folgte der Nero. Da nahm ich mit Vergnügen Abschied vom Theatro, nachdem ich in den beiden letztgenannten schönen Opern die Hauptperson unter allgemeinem Beifall vorgestellet und dergleichen Arbeit ganzer 15 Jahr, vielleicht schon ein wenig zu lange, getrieben hatte, so daß es Zeit für mich war, auf etwas Festeres und Dauerhafteres bedacht zu sein, welches auch Gottlob wohl von statten gegangen ist. Händel blieb indessen noch 4 bis 5 Jahr [bis 1707] bei den hiesigen Opern und hatte daneben sehr viel Scholaren."

Abb. 13
Maria Antonia Walpurgis' „Il Trionfo della Fedeltà"

Abb. 14
Theseus — Figurine

Abb. 15
Großer des Reiches — Figurine

Für Händels „Almira" hatte Friedrich Christian Feustking nach italienischer Vorlage in einigen Wochen den Text geliefert. Der junge Komponist mußte zufrieden sein, überhaupt ein Textbuch eines bereits bekannten Librettisten in die Hände zu bekommen, mochte dieser auch zu den rüdesten Gesellen des ganzen Hamburger Kreises zählen. Feustkings Gegner gingen sofort daran, über die Almirenpoesie die Schale ihres Spotts auszugießen und gleich die erste Arie ergötzlich zu parodieren:

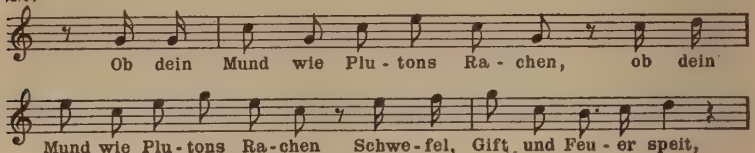
Almire — Mein Käthgen
Regiere — Im Städtgen
und führe — Hats Lädgen
Beglücket den Szepter, großmütig die Kron. Geöffnet beglücket, großmütig im Schrank.

Wenn nun der junge Händel trotz dieser für ihn ungünstigen Umstände einen vollen nachhaltigen Erfolg erzielte, so war dies seiner raschen künstlerischen Einfühlung in die Hamburger Opernverhältnisse, besonders aber der in ihren Keimen sich bereits mächtig regenden musikalisch dramatischen Begabung zuzuschreiben, die freilich erst später in den italienischen Opern und den Oratorien sich zur letzten Reife und Vollendung entfaltete. Studieren wir die heute in Chrysanders Gesamtausgabe leicht zugängliche Almira-Partitur, so stoßen wir in den Rezitativen, den deutschen und eingestreuten italienischen Arien, den Duetten und Instrumentalsätzen auf zahlreiche Züge, die in Form, Ausdruck und Gestaltung mit der italienischen und französischen Oper wie der Hamburger Oper Keiserscher Richtung in Beziehung stehen, also Grundriß, Aufteilung und Innenbildung mit den Produkten Hamburger Kleinmeister verwandt erscheinen lassen. Gegenüber der handgreiflichen Burleske des Lucretiakomponisten Schweizelsperg und den zum Nachpfeifen geeigneten Bummelmelodien, die selbst Keiser den „Muscheljungen und Straßenkavalieren" zu Liebe einflocht, ergibt sich immerhin eine merkliche Distanz. Aus den Neufassungen und Absenkern der in der Folgezeit von Händel selbst wieder aufgenommenen Almira-Abschnitte wird ersichtlich, welcher Ausweitung und Verfeinerung diese noch unterworfen werden konnten.

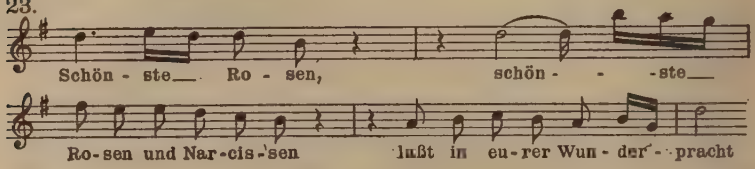
Was den jungen Händel jedoch weit über seine kleinbürgerlichen Kollegen erhob und ihn bereits in die Nähe Keisers rückte, war die persönliche Note, die schon in der rhythmisch lebendigen, heroischen Thematik, dem breitem Aufschwung und langem Atem der Melodik,

der Gefühlswärme und Innigkeit des Ausdrucks den späteren Meister ankündigte:

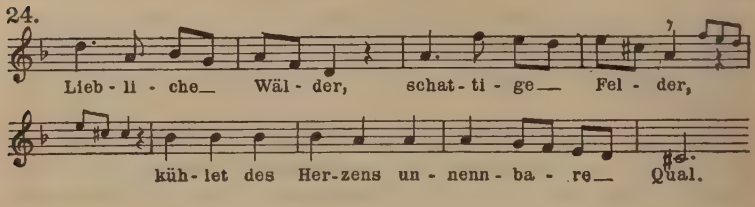
22.



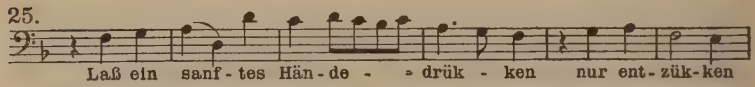
23.



24.

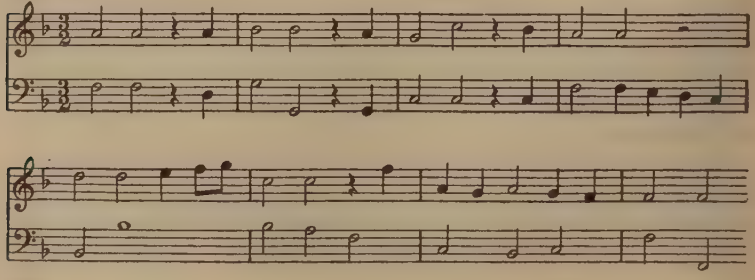


25.



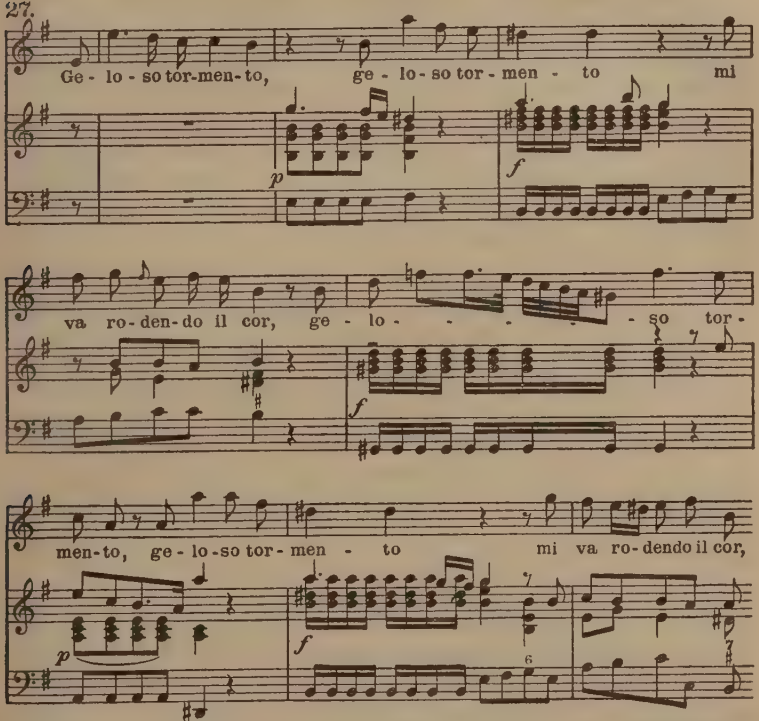
Daneben finden sich wie in der später zum weltbekannten „Lascia ch'io pianga" erblühenden Sarabande des 3. Akts echt Händelsche Linien einfachster Struktur und lapidarer Stilisierung:

26.



Vor allem aber gelang dem jungen Händel mit der Titelfigur bereits eine Gestalt, die, wenn auch vorerst nur in Umrissen, an seine späteren Frauencharaktere erinnert. Wie gerade dieser jungen Königin eindringlich deklamierte Akkompagnato-Rezitative übertragen sind, so wird ihr auch die beständig zwischen Piano und Forte schwankende Klagearie „Geloso tormento" in den Mund gelegt, die zu den ergreifendsten Eingebungen des Jugendwerkes zu rechnen ist:

27.

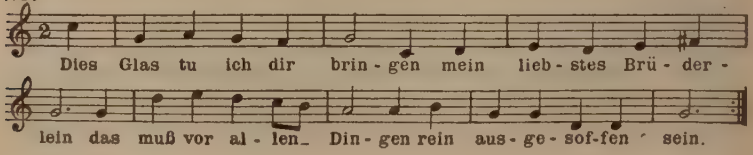


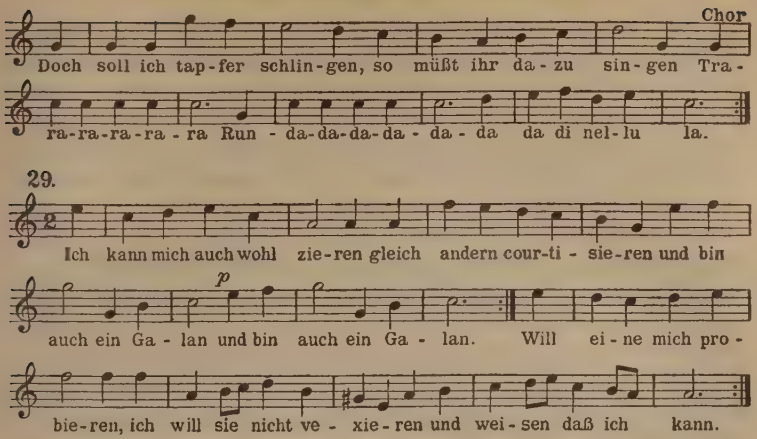
Kaum zwei Monate später ging, wiederum unter der textlichen Mitarbeit Feustkings, Händels heute verschollene zweite Oper in Hamburg in Szene. Auch dieser „Nero" schlug durch. Der unerwartet rasche Aufstieg des unheimlichen jungen Menschen, der „sich stellte, als ob er nicht auf fünfe zählen könnte", scheuchte nun aber die Zunftgenossen auf. Es spricht für die Wirkung von Händels Ham-

burger Debut, daß sich jetzt sogar kein geringerer als Keiser beunruhigt fühlen mochte. Nicht daß dieser nun auch einen „Nero" („Octavia") komponierte und seine früher liegen gelassene „Almira" wieder hervorholte, ist unter den damaligen Verhältnissen besonders auffallend, wohl aber, daß er, wie Anspielungen der „Avertissements" verraten dürften, dem jungen Opernmusiker am Zeug zu flicken suchte und sich selbst herausstreichen ließ.

Reinhard Keiser verlor die Händel-Episode in der Flucht der Geschehnisse bald wieder aus dem Gesichtskreis, für Johann Mattheson fiel sie schon äußerlich zusammen mit der Preisgabe seiner Tätigkeit als Hamburger Bühnensänger und seinem allmählichen Hinüberwechseln zur diplomatischen Karriere, in der er als stellvertretender Minister-Resident im Laufe der Jahre an nicht unwichtigen Verhandlungen beteiligt war. Mit dem Beginn seiner umfangreichen musikwissenschaftlichen und musikschriftstellerischen Arbeiten (um 1713) erlahmte seine Opernproduktion, während sich in seinen Oratorien die künstlerische Inspiration noch für einige Zeit zu eigenartigen, packenden Szenen aufschwingt. Daß der geborene Hamburger, der an seiner Vaterstadt mit allen Fasern seines Herzens hing und ihr bis zu seinem 1764 erfolgten Tode treublieb, auch zum Gedeihen der Gänsemarkt-Bühne beisteuern wollte, ist leicht begreiflich, umso mehr als diese Beiträge zugleich Aussichten auf leicht verdiente Lorbeeren und Befriedigung seiner maßlosen Eitelkeit eröffneten. Seine Opern „Porsenna" (1702), „Cleopatra" (1704), „Boris Goudenow" (1710) und „Henrico IV. rè di Castiglia" (1711) überraschen stilistisch nicht durch wesentlich neue Elemente, erreichen auch nicht die entwicklungsgeschichtliche Bedeutung seiner Oratorien, nützen aber die vorhandenen Mittel geschickt aus und kündigen in den häufigeren Ensembles und Balletts, den auch mit Arien verquickten Chören wie den zahlreichen $^{12}/_{8}$-Sizilianen bereits die kommende Telemannsche Zeit an. In volkstümlichen Couplets und Gassenhauern finden sich manche reizvolle Einzelheiten, so etwa in den Strophen, die im „Porsenna" Bibellus zum besten gibt:

28.





Und Alardos Triumphgeheul im $^3/_8$-Takt („Henrico", 4. Akt) wird durch die Instrumentierung (Bläser, große Trommel) ins „à la Grotesca" gesteigert.

Wenn Mattheson trotz äußerer Erfolge, die sich bei seinem persönlichen Auftreten in der „Cleopatra" fast bis zur Sensation steigerten, der Opernkomposition doch schon vorzeitig zu Gunsten talentvoller Kollegen Valet sagte, so entsprang diese Geste doch vor allem der Einsicht, daß sich seine vielseitige Begabung auf anderen Gebieten noch stärker, einflußreicher und vorteilhafter auswirken konnte. Als literarischer Wortführer hat er der Hamburger Oper auch fernerhin wertvolle Dienste geleistet.

Ein neuer Stern, der aber nicht wie Händel gleich einem Meteor plötzlich wieder verschwand, stieg mit Georg Philipp Telemann am Hamburger Opernhimmel auf. Als der Magdeburger Pastorensohn mit vierzig Jahren (1721) in Hamburg zum obersten Kirchenmusikdirektor installiert wurde, hatte er bereits ein vielbewegtes, mühevolles Leben hinter sich, das ihn nach Gymnasium und kurzem Leipziger Rechtsstudium auf Reisen nach Krakau und Paris und in musikalische Stellungen nach Sorau, Eisenach und Frankfurt am Main geführt hatte. Schon als Junge für die Oper interessiert, war er in Leipzig dem Strungkschen Theater wie der Weißenfelser Hofbühne näher getreten, und wohl weniger seine Freunde als die Hamburger Bürgerschaft mochte es in Erstaunen versetzen, daß der neuernannte Kirchenmusik-

direktor bald nach seiner Übersiedlung auch noch die Zügel der Opernleitung ergriff und damit sich einem Unternehmen zuwandte, das schon lange Zerwürfnisse und Spaltungen heraufbeschworen hatte. Doch Telemann ließ sich jetzt ebensowenig beirren wie früher in Leipzig, wo er zum Ärger der Thomaskantorei das städtische Collegium musicum ins Leben gerufen hatte. Dem freundlichen, für Humor empfänglichen Manne, der durch seine Liebenswürdigkeit viele Freunde erwarb und im Alter mit rührender Sorgfalt seine Hyazinthenstöcklein pflegte, galt es nicht darum, Kollegen durch Intrigen aus dem Felde zu schlagen und sich zum Alleinherrscher aufzuwerfen, als vielmehr seinem nach vielseitigster, rastloser Tätigkeit verlangenden Schaffensdrange Genüge zu leisten. So leitete er in Hamburg neben Amt und Johanneumskantorat regelmäßige Sinfoniekonzerte, so kam er auch zur Oper, die seiner Häuslichkeit freilich weniger Nutzen gebracht haben soll.

Wie schon früher in Eisenach und Frankfurt nahm jetzt auch in Hamburg seine künstlerische Produktion fast beängstigende Dimensionen an und erstreckte sich auf die mannigfachsten Gebiete. Außer der Fülle von Kantatenjahrgängen, Oratorien und Instrumentalstücken erschienen nun neben zahlreichen Pasticcio-Einlagen Jahr um Jahr auch noch neue Opern: „Der geduldige Sokrates" (1721), „Sieg der Schönheit" (1722), „Der neumodische Liebhaber Damon" (1724), „Die ungleiche Heirat" (1725), „Adelheid" (1727), „Miriways" (1728), „Flavius Bertaridus" (1729), denen sich später noch Stücke wie „Don Quichotte auf der Hochzeit des Comacho" (1735) anreihten.

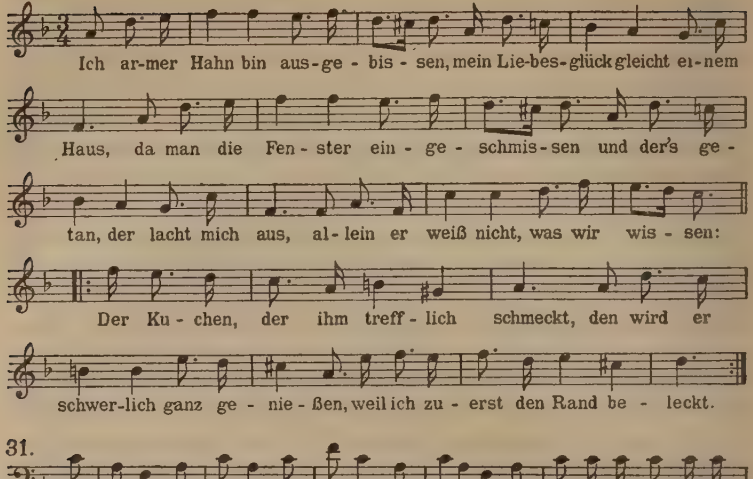
Auch Telemann hatte wie Mattheson weder Absicht noch Fähigkeit, sich dem Einflusse des Hamburger Opernkreises zu entziehen. Er bekennt sich zu dessen stilistischen Grundsätzen, weiß um die hier verwandten musikalisch dramatischen Mittel und Farben und sucht ihnen zuweilen feinere imitatorische, kontrapunktische Linien einzuverleiben. Neben dem italienischen Erbgut, das nun schon stärkere spätvenezianische und neapolitanische Absenker in sich birgt, spielen bei ihm aber jetzt die französischen Elemente eine weit größere Rolle.

Der an französischen Vorbildern geschulte Sinn für musikalische Illustrierung und Ausdeutung, die Verwendung französischer Ballettsätze, von Ensembles und Chören war schon seit Jahrzehnten bei

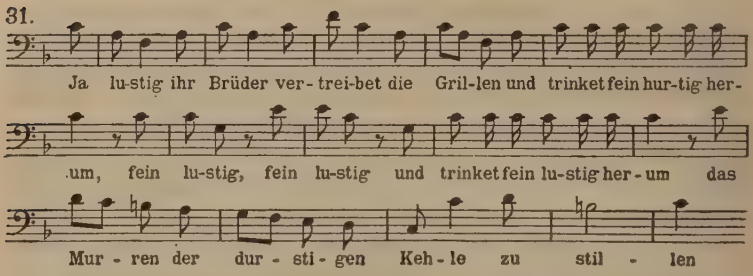
deutschen Opernmusikern, bei Keiser und Schürmann, zu beobachten. Aber diese stilistischen Eigentümlichkeiten erreichen jetzt bei Telemann ein ganz anderes Maß. Es wimmelt geradezu von musikalischen Detailmalereien, die häufigen Ensembles schreiten von der Arie à due zu wirklichen Duetten, deren Partner im besonderen charakterisiert und dadurch dramatisch erfaßt sind, die Chorstücke schwellen zu größeren Bildungen an und trachten nach völkischer Charakteristik. Und wenn nun Telemann die musikalischen Mittel, die ihm zu Gebote stehen, aus dem tragischen Spiel ins heitere, komische, buffaartige übertragen kann, dann werden die Schattenseiten seiner Gestaltung, die sich in Übertreibungen und Überhitzungen entladen, weniger fühlbar, kehren sich vielmehr verschiedentlich sogar ins Gegenteil. In diesem Falle dienen schwerblütige Kirchentöne, hohe Lagen erkletternde Melismen, seltsam synkopierte Rhythmen, verschnörkelte Koloraturen, Instrumentationseffekte aufgeregter Streicherfiguren, das „Kitzeln" illustrierende Pizzikati, gedämpfte Trompeten und Pauken den buffonesken, burlesken Wirkungen, mit denen der urwüchsige krause Humor, dem bislang schon alle die großen und kleinen frühdeutschen Opernmusiker Tribut gezollt hatten, Höhepunkte erlebt. Dann entstehen auch einzelne scharf geschnittene Charaktere, die von der sonstigen Starrheit und Unausgeglichenheit befreit sind und dadurch das dramatische Gefüge verlebendigen.

So sehr Allongeperücke und Schnürleib italienisch-französischen Opernguts bei Telemann zur Geltung gelangten, sie verhüllten häufig nur das warme Gefühl für das volkstümliche Lied, das ihn innerlich durchdrang. Was die frühdeutsche Oper seit Johann Philipp Krieger an solchem Liedergut bewahrte, wurde auch von ihm behütet. Aus ein paar Motiven baut er diese Lieder auf, schlicht und einfach, ohne daß sie „die Höhe eines Zaunkönigs oder die Tiefe einer Rohrdommel erfordern", dann bindet er sie zum bunten Strauß und bietet sie der Hausmusik dar. Sie schlingen sich durch seine Opern wie Spangen aus alter deutscher Schmiedewerkstatt um die fremdmodische Kleidung Hamburger Patrizierdamen, sie sind auf Scherz und Lebenslust, auf Ernst und Nachdenklichkeit gestimmt und singen von den kleinen Erlebnissen in Haus und Hof, Stadt und Land. Wir finden sie pointiert und bis zur bänkelsängerischen Eindringlichkeit in der „Adelheid", wie in „Miriways":

30.



31.



Auf den humordurchtränkten Abschnitten mochte nicht zuletzt die Beliebtheit beruhen, deren sich Telemanns Opern zu erfreuen hatten.

Mit der ungeheuren Menge der anderen Arbeiten, deren Umfang das Schaffen Händels und Sebastian Bachs weit übertrifft, haben auch die Opern dazu beigetragen, daß Telemanns Name noch lange mit den ersten seiner Zeit genannt wurde.

Zergliedern wir die erhaltenen Partituren der nationalen frühdeutschen Oper nach formalen, stilistischen, dramatischen Bestandteilen, so entdecken wir unschwer einzelne Schichten, die sich vielfach direkt neben- und übereinander lagern. Und damit gelangen wir zu Beobachtungen, die auf das frühdeutsche Opernproblem auch von der ästhetischen Seite ein helleres Licht werfen. Die frühdeutschen Opernmusiker verzichteten ebenso wenig wie ihre Librettisten auf grund-

sätzliche Anschauungen und Erwägungen, die schon im Bereich des Schaffensprozesses, ohne die freie Phantasietätigkeit zu fesseln, zur Stellungnahme drängten.

Wenngleich weniger die kleineren, mehr eklektischen, so entzogen sich doch die führenden frühdeutschen Opernmusiker keineswegs den schon praktisch die Voraussetzung bildenden Grundfragen nach dem Verhältnis von Wort und Ton in der Verkopplung zweier an sich gegensätzlicher Kunstarten. In den allgemeinen Erörterungen fanden sie sich mit den höher strebenden, ernsteren Librettisten auf gemeinsamem Boden, aber in der Zielsetzung und Lösung der obliegenden Aufgaben schieden sich doch bald ihre Absichten. Matthesons Mahnung an die Librettisten, bei der Verteidigung ihrer Rechte von Kraftproben Abstand zu nehmen, nicht nach dem „eigenen Kopf", sondern unter Rücksicht auf die Musik zu handeln, beleuchtet auch hier blitzartig die Situation und verficht vom Standpunkte des Musikers die im 18. Jahrhundert immer wieder verkündete Lehre, daß der Operndichter „der Musik mehr dienen als befehlen müsse". Ob nun das Libretto sich auf Übertragungen ausländischer Modelle beschränkte, ob es sich mehr dem gesprochenen Schauspiel zuwandte oder einer eigenen unabhängigen Gattung zustrebte, der Wille des musikdramatischen Nationalstils ließ sich unter keinen Bedingungen unterdrücken und forderte das Recht auf freien selbständigen Gebrauch der ihm innewohnenden Kräfte. Dabei legte das durch die Kunstgattung der Oper bedingte Verbundensein mit dem Libretto absolutistischen Herrschaftsgelüsten der musikalischen Elemente schon von vorneherein Zügel an, führte jedoch, mochten sich auch durch die Ausstrahlungen fremder Opernstile zuweilen Ansätze bilden, nie zur sklavischen Unterordnung. Wohl handelte es sich um keine bis ins kleinste getroffene ästhetische Ausbalancierung des Gleichgewichts, aber die wenn auch oft mehr gefühlsmäßige und unausgesprochene Übereinkunft bewegte sich doch in anderen Bahnen als bei Bühnendarstellungen früherer Jahrhunderte, die der Musik Zutritt gestattet hatten.

Die ästhetischen Erwägungen erstreckten sich auch auf Einzelheiten. Gesprochene Abschnitte waren wie in Italien und Frankreich im Rahmen der Oper nicht geduldet. Die Rivalität zwischen Text und Musik zeitigte Auflehnungen gegen wechselseitige Umklammerungen, in der Gesamthaltung entschied jedoch die Musik. Einmal dort, wo sie ihre

spezifischen Kräfte entwickeln konnte und nach der Zeitforderung entwickeln sollte, dann auch, wo ihr darüber hinaus weiterer Spielraum gewährt wurde. Der Schwerpunkt musikalischer Gestaltung lag in erster Linie auf der Ausschöpfung allgemeiner wie subtilster Affektregungen. Nicht so sehr die Tat der beteiligten Bühnenfiguren, als ihr seelisches Reagieren und Mitschwingen, die lyrische Reflexion in ihren Gefühlsspannungen und Entspannungen stand für den Opernmusiker im Vordergrund. Hier boten die Worte der Texte nicht viel mehr als sprachliche Andeutungen, die in den meisten Fällen noch auf das Niveau damaliger Dialektik herabsanken.

Die musikalische Gestaltung vollzog sich auf festgefügten, geschlossenen Grundrissen fremder wie eigener Prägung und überflog, namentlich wenn sie von Meisterhand ausgeübt wurde, die Verse nicht bloß himmelhoch, sondern zog sie vor allem auch aus niedriger, schwüler Atmosphäre in reinere Regionen empor. Das war kein bewußtes, mit musikalischen Mitteln bewerkstelligtes Moralisieren, wenn auch gelegentlich derartige Tendenzen vereinzelter Librettisten weitergesponnen wurden; unwillkürlich lösten diese musikalischen Bildungen ethische Wirkungen aus. Die Arien und Lieder waren eingebettet in Rezitative, die zwar die differenzierte Akzentuierungsdynamik späterer Zeiten noch nicht kannten, allein bei aller Vorliebe für kolorierte Dehnungen keine schwereren Deklamationsverstöße erlaubten und über alle die musikalische Eignung der deutschen Sprache erörternden Theorien hinweg eigene Wege gingen. Die musikalische Behandlung der Rezitative trieb nun gleichsam schicksalshaft den Klippen zu, die schon in Venedig Konflikte und Spaltungen hervorgerufen hatten. Während auf der einen Seite weite, frei bewegte und musikalisch weniger gesättigte Parlando-Strecken sich dazwischenschoben, wuchsen auf der anderen Rezitative heraus, die mit und ohne Hilfe orchestraler Untermalungen musikdramatischen Zielen zusteuerten und unter Ausnutzung musikalischer Mittel den geschlossenen Bildungen gleichwertige, teilweise sogar überlegene Höhepunkte schufen. Bei den letzteren mußten textliche und musikalische Spitzen zusammenfallen, während sie sonst nacheinander auftraten, dabei entweder sich gegenseitig ergänzten oder auch abstießen.

Die in Deutschland immer wieder aufgeworfene Frage nach der musikalischen oder musikdramatischen Gestaltung, nach der spielerischen oder dramatischen Bedeutung der Oper stand hier be-

reits zur Diskussion. Verknüpften sich Rezitativ und Arie zu freieren Komplexen, oder entwanden sich die Arien üblichen, scharf geprägten Ausdrucksformen, dann traten in dieser künstlerischen Freizügigkeit wie in der Neigung zur eigentümlichen giocosen Verquickung von Ernst und Komik Merkmale in Erscheinung, die gleich den Melodien und Rhythmen aus Volks- und Gesellschaftsgut sowie den koloristischen Bemühungen demselben heimatlichen Boden entsprossen. Man ging in die Schule der Italiener und Franzosen, ohne jedoch über dem Fremden das Eigene zu verlieren. In diesem Eigenen, dem sich immer wieder regenden, nach einem tieferen Sinn forschenden dramatischen Gewissen, der Zurückhaltung von französisch rationalistischer Zuspitzung und der Anerkennung des Musikalisch-Schöpferischen, des musikalischen Urbereichs seelischer Geheimnisse und Abgründe in der Oper, ferner in den besonderen auch von italienischer Kunst abweichenden Gestaltungs- und Charakterisierungsarten offenbarten sich inmitten aller fremden Umkleidungen und Auffärbungen Wesenszüge des musikdramatischen Nationalstils. Geist, Gestaltung und Stil waren gerichtet und mündeten ins Barocke, unter dessen Decke sich bereits leise Unterströmungen des Galanten und Empfindsamen als Vorboten einer kommenden neuen Zeit zu regen begannen.

Der Gegensatz zwischen höheren künstlerischen Strebungen und herrschendem Geschmack der Hof- und Bürgerkreise verursachte Konflikte, die durch Zugeständnisse, Kompromisse oder löbliche Unterwerfungen nur äußerlich beseitigt waren. Für die Allgemeinheit hatte die nationale frühdeutsche Oper meist nur den Sinn eines ihrem Gesichtsfeld entsprechenden, wirkungsvollen Theaterstücks, das auf die Errungenschaften und Eigentümlichkeiten des modernen musikdramatischen Stils zugeschnitten war. Man erwartete und verlangte keinen feingeäderten Organismus, keine vollendete Verschmelzung verschiedenster Bestandteile, man wollte vielmehr die mannigfachsten Schichten bis zu den Arien auf italienische Texte deutlich wahrnehmen und empfand gerade an dieser organischen musikalischen Vielheit, die in den Pasticcios in einen wirren Knäuel auslief, besondere ästhetische Reize. Das Opernproblem an sich erregte keinen stärkeren ästhetischen Skrupel, solange die rein rezitativischen Elemente keine offenkundige Bevorzugung erfuhren. Arie, Rezitativ, Chor, und Ballett waren willkommen, aber auch das deutsche Lied durfte

nicht geopfert werden. Wo man auf nationale Züge überhaupt verzichten zu müssen glaubte, griff man unverzüglich zu Originalen oder direkten Kopien fremder Produktion. Die soziologisch bedingte Abhängigkeit beeinflußte zweifellos damalige Typen nationalen Opernstils, allein trotz dieser Beeinflussungen wie der Einwirkungen ausländischer Kunst blieb ihre bestimmte deutsche Richtung gewahrt. Mochte sie sich bei kleineren Opernmusikern zuweilen auch weniger stark ausprägen, ja sogar bis ins Unkenntliche verflüchtigen, in den musikalischen und musikdramatischen Gestaltungen führender Meister lebte das Beste, was deutsche Musik damals außerhalb von Kantate und Instrumentalmusik zu leisten imstande war. Hier dämmerten Ideale auf, die abseits der konventionellen höfischen und bürgerlichen Anschauungen lagen. Aus dem Gestrüpp modischer wie seltsamer Bildungen und Verschlingungen begannen sich die Grundlinien eines musikdramatischen Nationalstils kräftig herauszuschälen, die eine verheißungsvolle Zukunft erhoffen ließen und vielleicht eine weit stärkere und verzweigtere bodenständige Basis darstellten, als dies die heute noch vorhandenen Materialien erschließen lassen.

VERFALL UND AUFLÖSUNG

So tiefe Wurzeln die frühdeutsche nationale Oper auch bereits gefaßt hatte, in den dreißiger Jahren des 18. Jahrhunderts fing sie bereits an, abzublühen und einem raschen Ende entgegenzueilen. In Durlach erlitt sie 1733 eine jähe Unterbrechung. 1736 wurden in Weißenfels die Pforten geschlossen, 1738 traf auch die Gänsemarktbühne in Hamburg dieses Schicksal. In Braunschweig, wo der junge frühere Dresdener Kreuzschüler Karl Heinrich Graun mit einigen deutschen Opern den Spuren Heinichens gefolgt war, um sich gleich jenem als friderizianischer Hauskomponist bald ganz in die Arme der neapolitanischen Oper zu werfen, wurde 1740 die letzte volldeutsche Originaloper gespielt. Die Schließung der anderen nationalen Opernbühnen hatte sich schon in früheren Jahren vollzogen oder erfolgte noch jetzt. In Danzig hielt sich die frühdeutsche nationale Oper bis 1741, in Rudolstadt gar bis 1754, aber diese vereinsamten Überreste fristeten nur ein kärgliches Leben und hatten eine mehr lokale Bedeutung. Von solchen Ausnahmen abgesehen lag die frühdeutsche nationale Oper Ende der dreißiger Jahre in den letzten Zügen, die italienische Seria und Buffa hatte überall, wo sie noch nicht bereits zum vollen Zuge gelangt und wo die Opernpflege nicht endgültig aufgegeben war, die Alleinherrschaft errungen.

Die Gründe für diese unerwartete Wendung sind mannigfacher Art. Meist wurde die Verantwortung allein den deutschen Librettisten zugeschoben. Zweifellos haben diese vielfach versagt, und ihre Exzesse gereichten der nationalen Bühne zum schweren Nachteil. Wohl taten sie redlich das ihre, die frühdeutsche nationale Oper in Mißkredit zu bringen, und standen einer weiteren Entwicklung der Kunstgattung vielfach im Wege. Jedoch nicht in allen Territorien und nicht in jeder Hinsicht können sie als die alleinigen Urheber bezeichnet werden, die nationale Oper der abschüssigen Bahn und damit einem allmählichen Untergang ausgeliefert zu haben. Auch zahlreiche Opernmusiker gaben ihnen nichts nach und schlugen in die gleiche Kerbe.

Vor allem aber überboten sich die einheimischen Kritiker in herabsetzenden und sarkastischen Auslassungen. Mochten ihre maßlosen Anklagen und Schmähungen auch da und dort wieder rasch der Vergessenheit anheimfallen und nicht unmittelbaren Schaden stiften, so trugen sie doch jedenfalls dazu bei, das allgemeine Vertrauen in die nationale musikdramatische Kunst zu erschüttern und die Opposition zu stärken. Und wenn eine künstlerische Persönlichkeit vom Range Matthesons, der in seiner Jugend selbst produktiv an der nationalen Oper beteiligt war und für sie schriftstellerisch eine Lanze gebrochen hatte, im Unmut des Alters und in echt deutscher Selbstzerfleischung in dieses Lager überschwenkte, so hieß dies nachgerade Öl ins knisternde Feuer gießen. Zu all den Umständen, welche die Wurzeln der frühdeutschen nationalen Oper unterhöhlten, kamen noch die politischen und wirtschaftlichen Verhältnisse, die sich vielfach als Machtfaktoren von allein entscheidender Bedeutung erwiesen. Die Auflösung in Durlach wurde bedingt durch den ausbrechenden Krieg und die Übersiedlung des Markgrafen nach Basel. In Bayreuth vollzog sich unter dem Einflusse der Markgräfin Wilhelmine, der Schwester Friedrichs des Großen, der Übergang zur italienischen Oper. Ähnliche Ereignisse bliesen der nationalen Oper auch an den anderen Hofbühnen das Lebenslicht aus, und in den freien Städten sorgten schon die unaufhörlichen finanziellen Schwierigkeiten dafür, daß die Stadtkämmerer schließlich die Geduld verloren und die Bewilligung weiterer sich steigernder Zuschüsse verweigerten. Trotz alledem hätte es sich dort, wo nicht eine wilde Soldateska den Tespiskarren verjagte, immerhin ermöglichen lassen, die nationale Oper vor dem Untergang zu retten, wenn nicht das Vertrauen in die einheimische Kunst immer mehr geschwunden wäre und die italienische Seria und Buffa alle Sympathien errungen hätte.

Auflösung und Verfall der frühdeutschen nationalen Oper bereiteten dem Siegeszug der italienischen Oper freie Bahn, vermochten aber keineswegs die Kräfte vollends zu vernichten, die jetzt unter der Oberfläche weiterlebten und der Zeit einer neuen, ungehemmten Entfaltung entgegenharrten.

ZWEITER TEIL

KLASSIK

NORD- UND MITTELDEUTSCHES SINGSPIEL

Mit Auflösung und Verfall der frühdeutschen nationalen Oper erlangte jene Verbindung von Drama und Musik in Deutschland erneute Bedeutung, die schon lange vor der Auseinandersetzung mit italienischer Barockoper und französischem Ballett bekannt und auch während der Blüte der frühdeutschen nationalen Oper nicht völlig abgestorben war. Das auf Reinhaltung der Gattung verzichtende, mit musikalischen Einlagen und Zwischenspielen ausgestattete Schauspiel trat wieder stärker in den Vordergrund und ebnete allmählich den Boden, auf dem sich die nationale Oper aufs neue entfalten sollte. Dieses Bühnenstück hatte mit dem neuen musikalischen Drama der Italiener und Franzosen zunächst keine Berührung, stand zu ihm teilweise sogar in einem gewollten scharfen Gegensatz. Seine Beschaffenheit zeigen nicht vereinzelte, lokal beschränkte Versuche, wie etwa Johann Georg Schürers „Doris oder die zärtliche Schäferin" (Dresden 1747), sondern die Singspiele der zahlreichen Schauspieler-Wandertruppen, die mit diesen Darbietungen die frühdeutschen nationalen Operisten ablösten und zugleich dem allmählich erstarkenden Nationalgefühl, den Zeitströmungen des Galanten und der Empfindsamkeit, der Auflehnung gegen die Opera seria, der Besinnung auf Natürlichkeit und Einfachheit jeweils entgegenkamen.

Das war nach dem teilweise stolzen Aufstieg und dem jähen Niedergang der frühdeutschen Oper ein Wiederbeginn von vorne, der Anfang neuer Wege, die abseits italienisch-französischer Barockkunst ganz andere Richtungen einschlugen, der bescheidene Ansatz zu Neubildungen, von denen die Zukunft erst lehren mußte, ob sie nicht ebenfalls in eine Sackgasse sich verirrten. Die Frage stand offen, ob dem mit musikalischen Elementen durchsetzten gesprochenen Schauspiel überhaupt eine neue Nationaloper entwachsen konnte, ob die Schauspieler-Wandertruppen die Fähigkeit besaßen, auf diese Weise der endgültigen Verwelschung der deutschen Opernbühne Einhalt zu gebieten. Idealen oder nationalen Be-

weggründen entsprangen die Singspielaufführungen dieser hart um ihre Existenz kämpfenden, in Goethes „Wilhelm Meister" verklärten Wandertruppen zunächst freilich keineswegs, vielmehr verlockten in erster Linie die Hoffnungen auf Kassenerfolge zu solchen Experimenten und ließen das Augenmerk auf bereits auch im Ausland erprobte Possen mit Musikeinlagen lenken.

Die Anregungen gingen aus weder von der Buffa der Italiener, die auch durch vereinzelte größere Wandertruppen wie die Mingotti, Locatelli und Nicolini in Deutschland gepflegt wurde, noch von der Vaudeville-Parodie französischer Vorstadttheater. Vielmehr gab die englische Bühne den Anstoß zu jenen Bearbeitungen und Neubildungen, die während der nächsten Jahrzehnte die Singspielbewegung in ungeahnter Weise in Fluß bringen sollten. Allgemein bekannt ist, daß Nachahmungen der berühmten Beggar's opera von den Londoner Theatern auf das Festland drangen und hier auch deutsche Übertragungen erfuhren. Die eine aus der Feder des preußischen Gesandten und Shakespeare-Übersetzers von Borck: „Der Teufel ist los oder die verwandelten Weiber" ging wahrscheinlich mit den englischen Originalmelodien 1743 in Berlin bei der Schönemannschen Wandertruppe in Szene, eine andere mit dem gleichen Titel folgte neun Jahre später bei der Kochschen Wandertruppe. Sie stammte von Christian Felix Weiße, einem Freunde des Prinzipals, und erhielt durch den Korrepetitor und Ballettgeiger der Gesellschaft J. C. Standfuß eine neue Musik.

Die Leipziger Erstaufführung dieses Stückes, der wohl einheimische bürgerliche Kantaten wie Picanders „Leipziger Messe", Sebastian Bachs Bauern- und Kaffeekantate, Sperontes' „Frühling" (1749) vorgearbeitet hatten, erzielte trotz der Gegnerschaft des Gottsched-Kreises, der hier bereits wieder den Ansatz eines opernhaften Bühnenspiels witterte und deshalb sich sofort zum Kampfe erhob, einen ungewöhnlichen Erfolg und wurde schon damals als der Beginn einer neuen Ära bezeichnet. Allein der Erfolg mußte wirkungslos verpuffen, wenn er nicht durch eine bald einsetzende stärkere Produktion der neuen Gattung sicher gestellt werden konnte. Der siebenjährige Krieg war einem solchen Unternehmen zwar nicht günstig, aber als er ausgekämpft war, machten sich weitere Regungen bemerkbar, die diesmal jedoch nicht mehr an die englische, sondern an die französische Bühne der Opéra comique anknüpften. So er-

schien im Mai 1766 wiederum, allein in veränderter Fassung, ein „Teufel ist los" auf der von Zehmisch neuerbauten Leipziger Bühne, zu dem der vielseitig gebildete und interessierte Johann Adam Hiller, ein späterer Nachfolger Sebastian Bachs im Thomaskantorat, die Musik geschrieben hatte. Wiederum war der Erfolg durchschlagend, aber er blieb diesmal nicht auf das eine Stück beschränkt, sondern zog die Entstehung einer Reihe weiterer Singspiele unmittelbar nach sich.

Hiller selbst lieferte für Leipzig „Lisuart und Dariolette" (November 1766), „Lottchen am Hofe" (1767), „Die Muse" (1767), „Die Liebe auf dem Lande" (1768), während die „Jagd" (1770) auf Betreiben der um ihre Kollegs besorgten Professoren nach Weimar verbannt war und hier von der Kochschen Truppe aus der Taufe gehoben wurde. Unter dem Schutze der kunstsinnigen Herzogin Anna Amalia bereitete seitdem Ilm-Athen dem jungen deutschen Singspiel eine Heimstätte, die ihre Anziehungskraft auch dann nicht verlor, als die Döbbelinsche Truppe in Berlin und die Seylersche in Gotha festen Fuß zu fassen begannen.

Diese erste Etappe nord- und mitteldeutscher Singspiele war zunächst nicht viel mehr als ein schlichter Versuch, hinter dem allerdings schon früh die Absicht der Anbahnung einer nationalen deutschen Oper steckte. Die Stücke waren Schauspiele, wie sie auf der damaligen deutschen Schauspielbühne Geltung hatten, und mehr oder weniger von den dort geläufigen Anschauungen und Gesetzlichkeiten abhängig.

Die Stoffwelt wich aufs schärfste von den Gebieten ab, denen sich die frühdeutsche nationale Opernbühne in erster Linie zugewandt hatte. Die letzten Brücken, die zur Bibel, zu Antike und Renaissance führten, waren gefallen, das Bauern- und Handwerkerstück, das Dorfidyll und das Märchen nehmen die Stätten in Beschlag, an denen vorher Patriarchen, Apostel und Engel, Könige, Usurpatoren und Borgias geherrscht hatten. Die Kleinbürger und armen Leute des dritten Standes, die in der frühdeutschen nationalen Oper als Scherenschleifer, Mausfallenhändler, Nachtwächter, Schornsteinfeger und dergleichen die Nebenrollen der komischen Personen, der Spaßmacher und gelegentlich auch einmal der Kontrastfiguren innegehabt hatten, treten jetzt ganz in den Vordergrund, und ihre Welt bleibt selbst dort noch lebendig, wo sich die Phantasie aus dem Alltag in das Reich der Märchenträume flüchtete.

In der Stoffgestaltung, Dialogbehandlung, Charakterisierung wie teilweise in der tendenziösen Zuspitzung mußten sich gegenüber der frühdeutschen nationalen Librettistik schon deshalb weitere Unterschiede ergeben, weil die Texte von vorne herein für die Schauspielbühne bestimmt waren, also keinerlei Rücksicht auf die Librettoproblematik zu nehmen hatten und außerdem den Zusammenhang mit geistigen Zeitströmungen nicht verlieren wollten. Wenn in Weißes „Der Teufel ist los" der Hauptwitz mit den kräftigsten Schimpfworten sowie durch zahlreiche Prügeleien bestritten wird, dann erinnern diese derben, burlesk komischen Abschnitte an ähnliche Szenen, wie sie in der frühdeutschen nationalen Oper den lustigen Personen übertragen waren. Auch in der sich immer wieder hervorwagenden Neigung zum Moralisieren sowie in der Ungepflegtheit des Sprachlichen, in den fürchterlichen Reimereien, die etwa in Schiebelers „Lisuart und Dariolette" die Verse auftischen:

Es war einmal ein Königssohn,
Ein Wüterich, den die Menschen floh'n

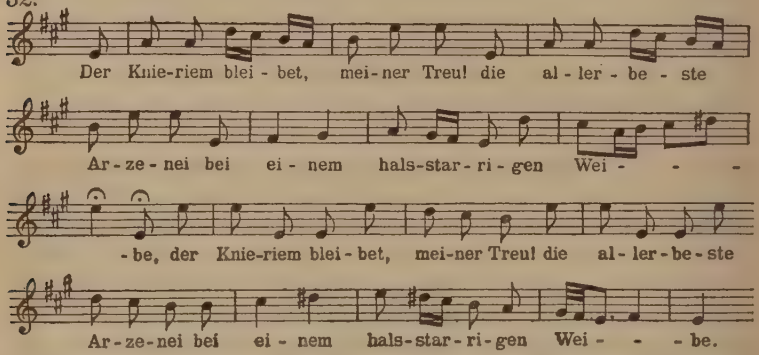
und ähnlichen Zusammenstellungen lassen sich Beziehungen zur frühdeutschen nationalen Librettistik aufdecken. Allein die Abkehr von dem gewollt Anstößigen sowie die unter französischem Einfluß bewirkten Wandlungen, denen die derbe Burleske schon bald unterworfen wurde, ließen auch in dieser Hinsicht die ganz andere Wegrichtung sofort deutlich erkennen. Raffinierte Entblößung und spekulative Erotik werden verdrängt, das aufgeschminkte empfindsame Rührstück gewinnt an Boden, und ihm wird teils eine Dosis spielerischer. ländliche Unschuld und städtische Verderbtheit gegenüberstellender Gesellschaftskritik einverleibt, teils die Sphäre des Wunders geöffnet. Dabei erhält die Charakterisierung der Schuster und Bauern, der Hänsgen und Liesgen, Töffeln und Rösgen einen Stich ins Spießbürgerliche, Philiströse, der bei ihren Basen und Vettern der Pariser Comique wenigstens durch Grazie und Beschwingtheit ausgeglichen wurde. Schon die Diminutive für die Namen ausgewachsener Bauerndirnen und Bauernburschen verraten die gesuchte, gezierte Naivität, und nur zuweilen wie in Weißes „Jagd" verzichten die Bauern auf die alleinige Beschäftigung des Blumenpflückens wie Kränzewindens und reden, wie ihnen das Maul gewachsen ist.

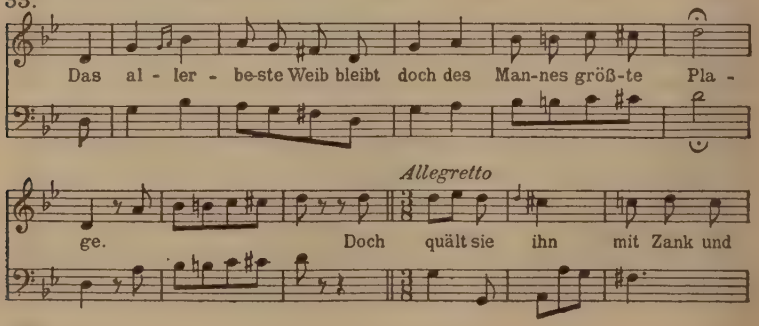
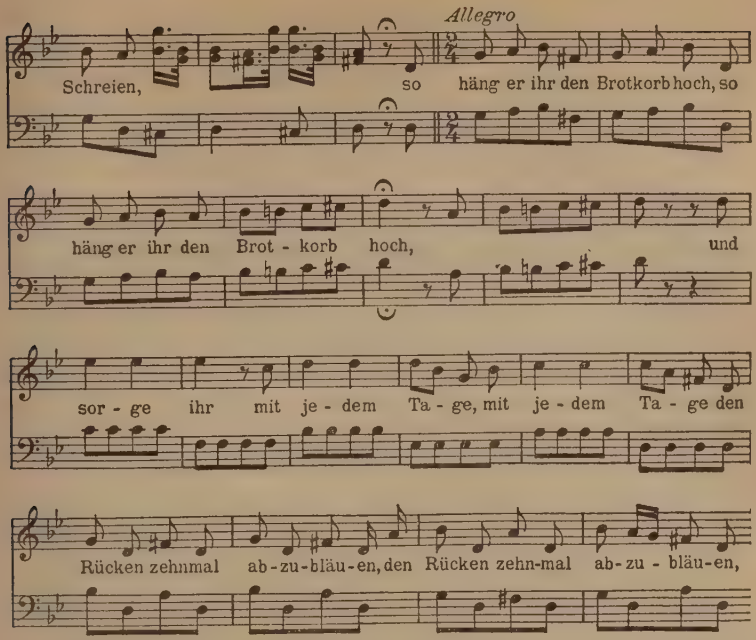
Szenenbau und Dialogführung verharren, je nachdem französische

Modelle abfärbten, in mehr oder weniger starkem Eklektizismus, die sprachliche Darstellung überwindet auch nüchterne, steife Prosa und weichliche Sentimentalität und wendet sich Hagedornscher Naturschilderung zu, im Märchenstück leuchtet zuweilen ein tieferer Zug auf, der über äußerliche Kulissenromantik hinausstrebt. Bemerkenswerter Weise mehrt sich zusehends der den Musikeinlagen zugemessene Raum und nimmt gelegentlich die Ausdehnung kleinerer opernartiger Komplexe an, die über bloße Einschiebsel schon hinausreichen. Bereits Weißes Zweitfassung der „Verwandelten Weiber" für Hiller enthält 37 Gesänge gegen 18 des englischen Vorbildes, und seine „Jagd" verlangt Ensembles und instrumentale Intermezzi. Schiebeler steuert in „Lisuart und Dariolette" direkt auf die Oper, im besonderen auf die „romantische" zu und spielt sogar mit dem Gedanken, Rezitative einzufügen. Doch durften nach Weißes Ansicht nie die Fäden zur volkstümlichen Lyrik ganz abreißen, und wenn er, der die Pariser Comique aus eigener Anschauung kannte, den einfachen volkstümlichen französischen Chansons den Preis zuerkannte, leitete ihn vor allem der Wunsch, ähnliche Bildungen des deutschen Liedes dem aufblühenden nationalen Singspiel dienstbar zu machen und auch dadurch die Bande zwischen Volk und Bühne dauernder zu festigen. Wie vordem der frühdeutschen nationalen Oper sollte auch dem jungen Singspiel eine reichliche Zufuhr deutschen Liedgutes zu teil werden. Diese Grundrißänderungen und Bemühungen vermochten aber keineswegs die Herkunft des nord- und mitteldeutschen Singspiels vom gesprochenen Schauspiel zu verschleiern, und noch lange blieb das Abhängigkeitsverhältnis bestehen, das sich auch in der Aufführungspraxis der zwar schauspielerisch, jedoch musikalisch weniger geschulten Wandertruppen äußerte. Die Grundlagen des nord- und mitteldeutschen Singspiels waren demnach ganz andere als die der frühdeutschen nationalen Oper, im Gegensatz zu jener begann im Singspiel eine Literarisierung des Librettos einzusetzen.

Unter diesen Umständen war es der Musik der Singspiele von vornherein verwehrt, sich mit Aufgaben zu befassen, wie sie der frühdeutschen nationalen Oper oblagen. Sie hatte sich neben den vorherrschenden gesprochenen Dialogen mit einigen Gesangsstücken und Zwischenspielen zu begnügen, die auch auf die Charakterisierung und die Situationsillustrierung Schlaglichter werfen konnten, und sie profitierte in dem Grade, in dem ihr allmählich weitere Abschnitte

zufielen und ein größeres Spielfeld eingeräumt wurde. Was J. C. Standfuß, in der Unbestimmbarkeit seines Lebenslaufes eine Art musikalische Kaspar Hauser-Natur, mit seinen Musikbeigaben darbot, war nicht ein bloßes Auftischen einiger Stilelemente und Effekte zeitgenössischer Produktion. Seine Lieder und arienhaften Gesänge hingen zwar da und dort mit ähnlichen Stücken des englischen Singspiels und der neapolitanischen Buffa zusammen, aber sie bargen doch auch eigene individuelle Züge, verschlossen sich in Satzbau und Ausdruck nicht der durch den Stilwechsel der Mitte des Jahrhunderts inaugurierten neuen Zeit und verrieten vor allem einen ausgesprochenen Sinn für Humor. So wenn der Schuster Jobsen dem Knieriem ein Lob singt:

32.

oder wenn er die Methoden schildert, mit denen halsstarrige Weiber kuriert werden können:

33.



Wir beobachten, wie sich die symmetrisch homophone, knappe Gestaltung dieser Gesänge mit ähnlichen bänkelsängerischen Liedern und Couplets der frühdeutschen nationalen Oper berührt. Aber zugleich erkennt man, wie in dem jähen Umschlagen von Takt und Tempo, den auf- und abhopsenden Intervallen, den instrumentalen Beiseitebemerkungen auch musikalisch eine derbe Lustigkeit und naturfrische Unbekümmertheit mitschwingt, die an handgreiflicher Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig läßt, an die alten Quodlibet-Späße erinnert und niederdeutsche Volkstümlichkeit gegen italienische Buffonerie eintauscht.

Der Zuschnitt, wie ihn Standfußens Musikbeigaben aufwiesen, blieb im allgemeinen auch weiterhin gewahrt, als unter Johann Adam Hiller die Musikalisierung nord- und mitteldeutscher Singspiele zunahm und die Richtung zur Oper einschlug. Hiller stand nun dem urwüchsigen Volkstum, das bei Standfuß erquickend zum Vorschein gekommen war, innerlich nicht so nahe, es mangelte ihm von Haus

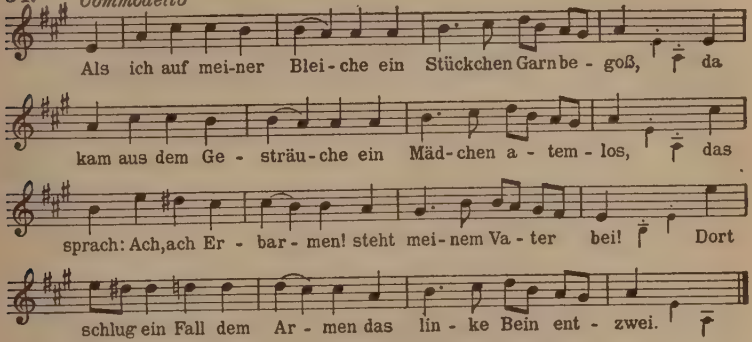
aus der in Deutschland seltene ungezwungene und mitreißende produktive Humor. Seine Dresdener Bildungserlebnisse hatten ihn zudem der großen neapolitanischen Oper Hasses gewonnen und auch jenem Graun in die Arme geführt, der ins italienische Lager abgeschwenkt war. So greift er denn in seinen „Operetten" — wie die Gattungsbezeichnung für die Singspiele allmählich auch lautete — zur dreisätzigen Sinfonie und zur italienischen Seria-Arie, aus der Buffa holt er die Mittel witziger Thematik, des Parlando, des Abhaspelns kleiner Motive und anderer Kniffe für heitere Szenen. Auf die französische Comique gehen zurück die prinzipielle Aufnahme einfacher volkstümlicher Lieder sowie die Neigung zu Ensembles, kleineren Chören und programmatischen Instrumentalsätzen. Die Arie der Schustersfrau „Das ist der Himmel sicherlich", die Erzählung des Waffenträgers Derwin „Die Prinzessin zu entdecken, krochen wir durch Busch und Hecken", die Duette zwischen Lottchen und Gürge, Hannchen und Christel, die schon ein größeres Orchester, neben den Streichern Flöten, Oboen, Fagotte und Hörner aufbietende Gewittermusik (d moll) der „Jagd" sind nur einige Beispiele für die reichere Formenwelt, die durch Hiller in das Singspiel einzieht.

So wenig Hiller hiermit seine italienischen und französischen Vorbilder etwa übertrifft und mit ihrer Hilfe ersetzen konnte, was ihm an natürlicher Begabung für das Komische mangelte, ebensowenig glückte es ihm auch, seiner Singspielmusik eine gewisse Einheitlichkeit zu verleihen. Wohl verkürzte er einerseits verschiedentlich Da Capo-Teile seiner Arien, andererseits erweiterte er Lieder durch größere Ritornelle. Aber die von starken Effekten getragenen Seria-Arien konnten, solange sie nicht wie „Der Gott der Herzen findet sein Reich" in der „Liebe auf dem Lande" satirisch-parodistisch gemeint waren, auch in Verkürzung oder Angleichung nicht recht über das Mißverhältnis hinwegtäuschen, das sich dann besonders fühlbar machte, wenn sie einfachsten Leuten aus dem Volke anvertraut waren. So legt zum Beispiel im „Krieg" die von ihrem Liebhaber verschmähte Marketenderin, eine ehemalige Waschfrau, gleich einer verlassenen Dido oder Armida mit einer großen Da Capo-Arie los: „Zittre vor des Weibes Rache". Solche Szenen müssen auch die Ansicht erschüttern, daß Hiller die Arien grundsätzlich den höher gestellten Personen reserviert und auf diese Weise eine Charakterisierung beabsichtigt habe. Das Potpourri von Hillers Singspielmusik verhinderte immer wieder die Ansätze

zu künstlerischer Geschlossenheit und echter musikdramatischer Gestaltung.

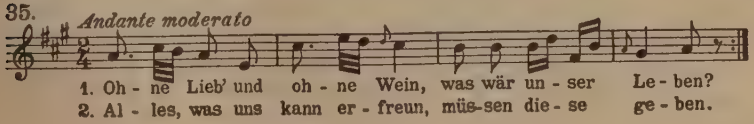
Die ästhetische Unbekümmertheit musikdramatischer Gestaltung erstreckte sich auch auf die einfachen, knappen, volkstümlichen Lieder, die ebenso unter dem Einfluß der Berliner Liederschule wie der von Weiße propagierten französischen Couplets entstanden. Hannchens Romanze aus der „Jagd" beginnt:

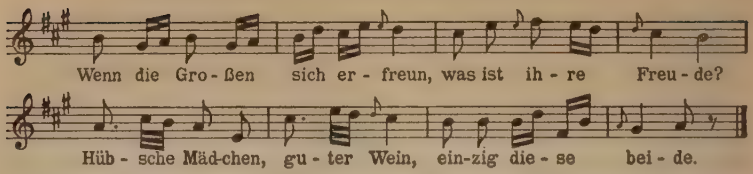
34. *Commodetto*



Hier wird die Erzählung des Unglücksfalls musikalisch in eine neutrale, harmlose Liedmelodie gepreßt, als ob das Mädchen ganz „commodetto" eine Moritat herunterleiern wollte und an dem Geschehnis innerlich gar nicht beteiligt wäre. Eine solche Auffassung gelangte in der Tat auch bald zur Geltung, als die Romanze, losgelöst aus ihrer Umgebung, in ganz Deutschland „gesungen, gespielt, gepfiffen und getrommelt" wurde. Was außerhalb des Zusammenhangs noch erträglich war, mußte innerhalb desselben einen dramatischen Verstoß, eine musikdramatische Gleichgültigkeit bedeuten. Ganz andere künstlerische Wirkungen erzielten dagegen diese kleinen volkstümlichen Strophenlieder, wenn sie den weniger an Grenzlagen sich bewegenden Stimmungsgebieten angehörten und zugleich Charaktere wie Situationen belichteten. Wir treffen sie in dem heute noch unvergessenen Trinklied der „Verwandelten Weiber":

35. *Andante moderato*





Sie kehren immer wieder, halten einen knappen Umfang inne, symmetrisch viertaktige Perioden, einprägsame, leicht sangliche Intervalle, nützen im Ablauf Wiederholung und Sequenz und benötigen oft kaum einer Begleitung. Zuweilen schlägt ein Gemütston durch, der von einem Hauch stiller Wehmut und Nachdenklichkeit erfüllt ist und nur noch in Pointierungen und Wendungen an französische Couplets anklingt. Gerade auf diesen volkstümlichen Liedern beruhte nicht zuletzt der Erfolg, dessen sich die Singspiele in steigendem Maße erfreuten, und aus ihnen zogen auch außerhalb des Theaters die Berliner Bestrebungen volkstümlicher Liedmusik reichen Nutzen.

Eine weitere Etappe nord- und mitteldeutscher Singspiele brach an, als der Singspielkomponist Hiller unerwartet verstummte, um sich anderen musikalischen Aufgaben zu widmen, und seine Mitläufer und Nachfolger die Erbschaft antraten. In der umfassenden Produktion, die nun emporschoß und teils begeisterte Anhänger, teils heftige Kritiker auf den Plan rief, bildeten sich allmählich zwei Richtungen heraus, von denen die eine den Bahnen Hillers treu blieb, die andere aus Hillers Singspiel weitere Konsequenzen zog und unter Annäherung an Buffa und Comique immer mehr der Oper zustrebte. Daneben verharrten einzelne Singspielmusiker beim vorhillerschen Schauspiel mit Musikeinlagen und suchten dieses von der Zufuhr italienischer oder französischer Opernelemente möglichst abzuschneiden, während andere direkt von der Buffa und Comique her einen Anschluß an das Singspiel zu erreichen trachteten.

Dem Advokaten Christian Gottlieb Krause, dem Spiritus rector des frühen Berliner Liedkreises, wird bereits für das Jahr 1766 ein „lustiger Schulmeister" auf Fr. Nicolais Text zugeschrieben. Der von Goethe gering geschätzte, von Schubart mit dem Beinamen des „Korrekten" gekennzeichnete Ernst Wilhelm Wolf wandte sich seit 1769 mit dem „Gärtnermädchen", dem „Rosenfest" und anderen Stücken den „Operetten" zu, da sie die Weimarer „Herrschaft haben wollte". Direkt aus Hillers Schule kamen Johann Friedrich Reichardt mit „Amors Guckkasten" (1773) und Christian Gottlob Neefe mit der „Apotheke" und den „Einsprüchen" (1771/73), beide Leipziger Studenten, die sich

schon bald über den Durchschnitt erhoben. Jenem, dem Königsberger Feuerkopf und künftigen ersten Goethe-Komponisten von Rang, fielen später „Claudine von Villa Bella", „Erwin und Elmire", „Jery und Bätely" (1789/90) zu, dieser ließ seinen Erstlingen „Heinrich und Lyda" (1776), „Zemire und Azor" (1776), die „Zigeuner" (1777) und „Adelheid von Veltheim" (Frankfurt a. M. 1780) folgen. Der Koburger Musikdirektor der Seylerschen Theatertruppe Anton Schweitzer schrieb die Musik zu kleineren theatralischen „Vorspielen", zu „Walmir und Gertraud" (1769), dem „lustigen Schuster" (Celle 1770) und der von Friedrich Wilhelm Gotter gedichteten „Dorfgala" (Weimar 1772). Noch enger verbündet mit Gotter, dem einstigen Mitglied der auch von Goethe besuchten Wetzlarer Tafelrunde, erscheint Georg Benda, der Bruder des aus der Umgebung Friedrichs des Großen bekannten Franz und Onkel des auch für das Berliner Singspiel tätigen Friedrich. Aus beider gemeinschaftlicher Arbeit gingen die Singspiele: „Der Dorfjahrmarkt" (1775), „Walder" (1776), „Julie und Romeo" (1776), „Der Holzhauer" (1778) und das „tartarische Gesetz" (1780) hervor, die sämtlich in Gotha zuerst gespielt wurden.

Die Weimarer Bühne brachte Goethes Singspiele „Erwin und Elmire" (1776) mit der Musik der Herzogin Anna Amalia, während „Lila" (1777) und „Jery und Bätely" (1780) dem Kammerherrn Karl Siegmund von Seckendorff anvertraut waren. An die „Fischerin" hatte sich bei der Tiefurter Freilicht-Aufführung im Juli 1782 die Sängerin und spätere Iphigenien-Darstellerin Corona Schröter gewagt. Den Berliner Bezirk repräsentierte der Offenbacher Johann André mit dem „Barbier von Sevillien" (1776), den „Bezauberten" (1777), dem „Alchymist" (1778), dem „tartarischen Gesetz" (1779), dem „wütenden Heer" (1780), der „Entführung aus dem Serail" (1781), „Erwin und Elmire" (1782). In Dresden, wo seit dem Auftauchen der Seylerschen Truppe die italienische Alleinherrschaft Einbuße erlitten hatte, entstanden Franz Seydelmanns „schöne Arsene" (1778) und „lahmer Husar" (1780) sowie Joseph Schusters „Alchymist" (1778) und „wüste Insel" (1779), deren Texte von dem Kanzlisten am Geheimen Konzil August Gottlieb Meißner stammten.

In den Texten dieser Singspiele wird Hillersches Vorbild teilweise gewahrt, teilweise aber auch verlassen. Wir begegnen nach wie vor den üblichen bürgerlichen Handlungen und in ihnen den Figuren eines Lukas und Bärbchens, der Herren und Bauern, der Feldwebel und Obersten, aber die Stoffwahl wendet sich jetzt doch auch häufiger aparten Gebieten zu, der Vorlagenkreis bleibt nicht mehr auf die Comique, auf Favart und Genossen, beschränkt. Anleihen an die Buffa wie an Gozzi und Shakespeare machen sich bemerkbar, exotisches, gespenster- und märchenhaftes Milieu, die Türkenstücke werden beliebt; Empfindsamkeit und Rührseligkeit erfahren eine Zunahme, die Tendenz richtet sich jetzt auch auf die sozialen Forderungen von Landeigentum und Jagdfreiheit (Bendas Walder). Auch weniger verbrauchte Vorwürfe, bunte einheimische Jahrmarktbilder oder nach

Art des Sommernachtstraums eingefügte Theaterszenen auf dem Theater, im „Dorfgala" in die ländliche Schulmeisterwelt verlegt, heben sich aus den konventionellen Nachbildungen fremder Modelle heraus. Die sprachliche Szenenausführung liebt die Ausdrucksart der Dichterschar um Gleim und Jacobi und schafft nach Weißes Vorgang an Gefühlshöhepunkten Anlässe zum Musizieren. Wo das Schema aufgegeben wird, waren wohl besondere Absichten und Wünsche der Musiker mitbestimmend.

Die Stoffgestaltung bildete schon seit längerem den Gegenstand ästhetischer Raisonnements, und nicht zuletzt waren es deutsche Dichter, die hierbei ihre Meinungen unverhohlen kundgaben. Verglich Gleim das Singspiel mit einer Hexe,

> Die schlau wie Schlang' und Krokodil
> Sich schleicht in aller Menschen Herzen,
> Und drinnen sitzt, als wie ein Huhn
> Auf seinem Nest und lehrt: nur kleine Taten tun
> Und über große Taten scherzen

so brach auch Lessing, der die Oper als Kunstgattung durchaus nicht verkannte, über das „Verderben unserer Bühne" den Stab. Richteten sich solche Angriffe in erster Linie gegen den allgemeinen Charakter zahlreicher Singspiele, so klingt es aus dem Vorbericht, den Weiße selbst seinen „komischen Opern" voranschickte, wie eine ängstliche Entschuldigung, entgegen aller Nachahmungsästhetik Lieder aufgenommen zu haben, und wie eine leise Beteuerung, die gesprochene Rede nicht durch Gesang ersetzen zu wollen: „Wenn ich meistens ländliche Gegenstände zum Inhalte dieser Operetten wählte, so geschah es bloß, weil ich es für natürlicher hielt, bei den Versammlungen eines fröhlichen Landvolks auf dem freien Schauplatze der Natur, als in Besuchszimmern gezwungener Städter ein Liedchen singen zu lassen." Den Rationalisten war im Singspiel der gesprochene Dialog als Abbild der Wirklichkeit eben sinngemäßer als gesungene Rezitative. Abhold rationalistischer Engherzigkeit richtete Wieland den Blick auf die Musik als auf die Sprache des Herzens, der Leidenschaften und Gemütsbewegungen, erkannte den Gesang als gehobenen Ausdruck der gesprochenen Rede an und betonte den unrealistischen, von prosaischer Alltäglichkeit befreiten Grundzug als notwendigen Wesensbestandteil des Librettos. Seine Interessen trie-

ben ihn freilich schon bald über das Singspiel hinaus zur vollgültigen ernsten Oper, für die er seine „Alceste" schuf.

Ebenso schritt Goethe von theoretischen Erwägungen zur praktischen Arbeit. Auch ihm wollte in den 70er Jahren die „Handwerksoper" nicht mehr recht zusagen, er trachtete den Bogen weiter zu spannen und ließ sich von spanischen, englischen und schweizerischen Anregungen leiten. In „Scherz, List und Rache" sowie den Zweitfassungen von „Claudine von Villa Bella" und „Erwin und Elmire" landete er mit der Versifizierung des Dialogs sogar jenseits des Singspiels. Aber in „Lila", „Jery und Bätely", der „Fischerin" hielt er, wenngleich sich die Abkehr vom Schauspiel mit Musikeinlagen nicht verleugnete, doch am gesprochenen Dialog fest. Den Gegensatz musikalischen und dramatischen Formwillens suchte er auszugleichen, die „Bedürfnisse der lyrischen Bühne", denen „der Italiäner allen Sinn des Gedichts aufgeopfert", zu erfüllen, doch so, daß der Text „nicht ganz unsinnig" sei und sich „auch lesen lassen müsse". War seine Haltung gegenüber dem Singspiel zeitweise auch stärkeren Schwankungen unterworfen, als dies bei Wieland der Fall war, so ging er doch mit diesem einig in der Verfolgung höher gesteckter Ziele, in dem Bestreben, das Singspiel-Libretto emporzuziehen und zu veredeln. Als Singspieldichter wandte er seine ganze Sorgfalt und seinen künstlerischen Weitblick nicht allein der Gestaltung im großen zu, auch im einzelnen war er darauf bedacht, die Spannungen zu steigern, Auftreten und Agieren der handelnden Personen treffender zu begründen, die Sprache der Prosa-Dialoge zu verfeinern und gegenüber den eingestreuten lyrischen Gedichten nicht allzu sehr abstechen zu lassen.

Ein bisher ungeahnter Hauch echt dichterischen Empfindens drang in den Singspieltext und gab der ganzen Gattung einen frischen Auftrieb, ohne dabei ihr Grundwesen irgendwie zu erschüttern. Das waren nicht mehr Stücke, wie sie die Weimarer Hofgesellschaft auf die Dauer abgelehnt hätte und Lessing mit beißendem Hohne verspottete: „ein solches Werk ist leicht geschrieben, jede Komödie gibt dem Verfasser Stoff darzu, er schaltet Gesänge ein, so ist das Stück fertig." Von dichterischer Seite war eine höher gerichtete Singspielart angebahnt, es mußte sich zeigen, ob die neue Parole allenthalben verstanden wurde.

Das Problem der Zwiespältigkeit, das die Kreuzung gesprochener

und musikalischer Abschnitte in sich barg, führte erst allmählich und vereinzelt zu Lösungsversuchen, wurde jedoch zunächst im allgemeinen weder von den Singspieldichtern noch den Singspielmusikern ernstlich in Angriff genommen. Wo letztere sich bemühten, die ihnen zugemessenen Abschnitte nach Möglichkeit auszubauen, und meist befriedigt waren, wenn sie weitere Opernelemente einzuverleiben vermochten, wurde die Kluft zwischen Wort und Ton eher vergrößert als überbrückt.

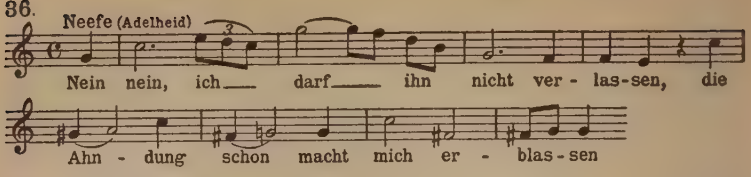
Weder bei Schweitzer und Benda, noch bei André und Neefe fehlen die strophischen volkstümlichen Lieder Hillerscher Art. Schweitzer überträgt sie der Hausmamsell Antoinette und dem Puppenspieler Niklas, Benda stattet mit ihnen das Bärbchen des „Dorfjahrmarkts" aus, und ähnlich verfahren André und Neefe. Dabei fließen dem Hillerschen Volkston doch auch neue Gefühlsnuancen zu; sie werden bei Neefe und Schweitzer durch melodische Wendungen, Chromatismen hervorgerufen und nehmen bei André einen toll ausgelassenen, bei Benda einen mehr galant empfindsamen Charakter an. Die Musiker sind nicht um melodische Einfälle verlegen, sie schütteln diese in der Zeit eines heraufziehenden Liederfrühlings gleichsam aus dem Ärmel, wollen aber zugleich den Ausdruck verfeinern und die Formen durch Variation und Einschiebsel, Witz und instrumentale Untermalung beleben.

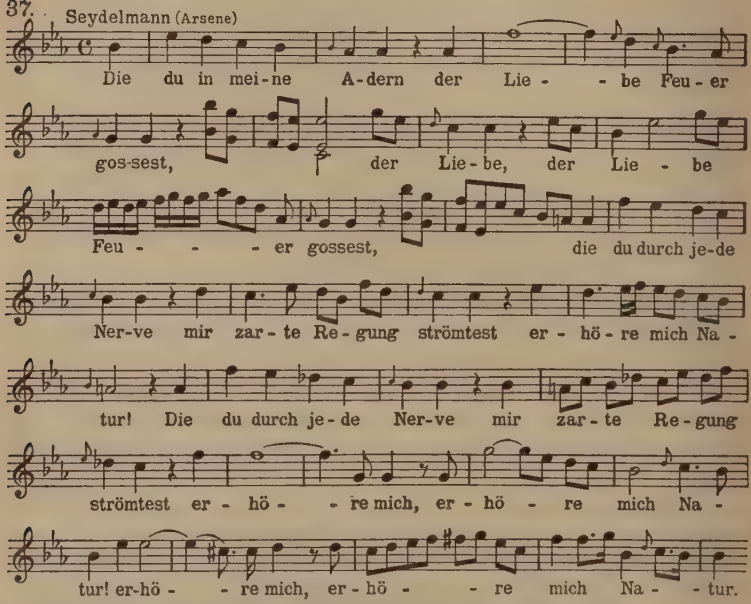
Dabei verleitete ästhetische Unbekümmertheit nach wie vor zu aufgebauschten Kolorierungen und unangebrachten pathetischen Akzenten. Was hier nach der musikdramatischen Seite verloren ging, wurde an anderen Stellen durch eine reichliche Zufuhr neuer opernmäßiger Ausdrucksmittel wettgemacht. Die schon von Hiller aufgebotenen Opernelemente werden nicht allein gesichert, sondern noch vermehrt. In Bendas „Walder" und „Julie" hält das Akkompagnato-Rezitativ der Seria seinen Einzug, in Neefes „Adelheid" das junge Melodram. In Andrés Duetten des „Tartarischen Gesetzes", in Bendas Terzett des „Holzhauers", in den Finales von Neefes „Adelheid" entwickeln sich Ensembles, die durch Personencharakteristik und Stimmengruppierung den damals modernen Spitzenleistungen der Comique und Giocosa naherücken. Das Orchester verzichtet, soweit es die Örtlichkeiten der Aufführungen nur einigermaßen gestatteten, auf seine frühere bescheidene Begleiterrolle, mischt sich mit Andeutungen, Illustrierungen, Motivdurchführungen in die Gesänge, läßt Flöten, Oboen, Klarinetten und Fagotte

konzertieren, unterstreicht und steigert oder schließt sich mit selbständigen Sätzen dem von Hiller in der „Jagd" unternommenen Versuche an. So entstanden Szenen und Szenengebilde, Gestaltungen und Belichtungen, die schon ein opernmäßiges Gepräge trugen und musikalisch auf der Höhe der Zeit standen.

Die Schwankungen damaliger Musiker zwischen Singspiel und Volloper lassen sich auch weiterhin beobachten. Einzelne Teile von Anna Amalias „Erwin und Elmire" steuern unverhüllt der Oper zu, wobei sich Annäherungen an die Ideale der damaligen italienischen Regenerationskunst ergaben. Seydelmann schließt sich im „lahmen Husar" der Hiller-Nachfolge an und findet in Michels balladesker Romanze „Im Schwabenland im Dorfe Tryr" mit der den jeweiligen Strophen angepaßten Instrumentalbegleitung sogar den Ausweg aus der Sackgasse, in die sich sein Vorgänger mit der Bleichen-Romanze verirrt hatte. In der „schönen Arsene" dagegen verdrängte er die strophischen volkstümlichen Lieder zu Gunsten von Da Capo-Arie und Cavatine, zieht ausgiebig den Chor heran und weicht eigentlich nur noch durch den Ausfall des Secco-Rezitativs von der großen Oper ab. Ähnlich wendet sich Schuster im „Alchymist" unter Anregungen Seylers und Neefes dem Singspiel zu und respektiert in den naturfrischen, sprühenden, vor Überempfindsamkeit behüteten Solostücken und Ensembles die im Zeichen Hillers eng gezogenen Grenzen. Seine „wüste Insel" aber verrät zwar in einzelnen strophischen Variationsbildungen und der instrumentalen Reserve noch eine gewisse Rücksicht auf die Singspiele, geht jedoch mit Secco und Arie vollends im Strom der italienischen Oper unter.

Auch dort, wo sich die musikalische Annäherung an die Oper unter starken ausländischen Einflüssen vollzieht, bleiben nun in einer Zeit, welche die Pflege des nationalen Gedankens auf der deutschen Bühne zu predigen beginnt, deutsche Züge. Immer noch, wenn auch nur gelegentlich, bekunden die Verwendung liedartiger Strukturen wie das seelische Miterleben dramatischer, nicht theatralischer Situationen eine künstlerische Haltung, die heimatliches Empfinden nicht verlernt hat. Eine schwärmerische Innigkeit des Ausdrucks bricht durch all das teilweise italienisch gefärbte Beiwerk, eine weit geschwungene warmblütige, mit chromatischen Vorhalten durchsetzte Melodik breitet sich über einzelne Szenen und verleiht ihnen einen eigentümlichen Reiz. Wir treffen sie bei Neefe wie bei Seydelmann:

36.

37.



Mozart glückte dann hier eine unerreichte Sublimierung.

Während das nord- und mitteldeutsche Singspiel diesen Entwicklungen unterlag und sich eine weitreichende Einflußsphäre eroberte, begannen sich weitere nationale Regungen musikdramatischen Gestaltens durchzusetzen.

DAS MONODRAM

Aus doppelter Wurzel, dem dramatischen Ballett und dem Akkompagnato der Seria, zog das neue deutsche Kunstgebilde seine Kräfte, das in den 70er Jahren eine Verbindung von gesprochenem Wort und erläuternder Instrumentalmusik unter Ausschluß des Gesanges herzustellen suchte und sich damit von den Grundlagen des nord- und mitteldeutschen Singspiels entfernte. Den äußeren Anstoß gab Rousseaus 1770 in Lyon gespielte und zwei Jahre später nach Weimar verpflanzte lyrische Szene „Pygmalion". Zur inneren Veranlassung wurde die Auseinandersetzung mit der schon im Singspiel brennenden Rezitativfrage sowie die Absicht, das nationale Opernproblem auch einmal jenseits des Singspiels unter anderen Gesichtspunkten anzufassen. Das Resultat war freilich eine weitere Verschärfung der Zwiespältigkeit. An Stelle des Nacheinander von gesprochenen und musikalischen Abschnitten trat die unvermittelte Gleichzeitigkeit von Deklamation und instrumentaler Untermalung.

Das Ballett hatte auf den Zusammenhang mit der nationalen deutschen Opernbühne im allgemeinen nie gänzlich verzichtet. Entweder vegetierte es in Nachbildungen des Singballetts fort oder es wurde ein Bestandteil der Oper selbst, der teils innerhalb der Akte teils zwischen denselben zur Geltung gelangte. Wo französische Tanzmeister und französische Ballettkorps importiert waren, verschuldeten sie nicht selten die Bevorzugung visueller Reizmittel und die Gleichgültigkeit gegenüber dramatischen Rücksichten. Es war begreiflich, daß sie den produktiven Leistungen ihrer Nation auf diesem Gebiete Vorschub leisteten und an den deutschen Pflegestätten italienisch-französischer Opernkunst besonderer Gegenliebe begegneten. Eine entscheidende Wendung trat ein, als der französische Ballettkünstler Jean Georges Noverre 1760 von Paris und London nach Deutschland an den württembergischen Hof Karl Eugens und an das Burgtheater in Wien übersiedelte. Er wird als junger Solotänzer bereits in Berlin an Grauns

merkwürdiger Pygmalion-Pantomime beteiligt gewesen sein und bemühte sich nun, die Reformideen, die er in seine „Lettres sur la dance et sur les balletts" niedergelegt hatte, zu verwirklichen. Das Ballett sollte von seiner bisherigen Verflachung und Stagnation erlöst und aus dramatischem Geist neu geboren werden. Es mußte ein getanztes Drama sein, gleichberechtigt mit dem gesprochenen und gesungenen, durfte dabei freilich die grundsätzlichen Unterschiede der einzelnen dramatischen Gattungen nicht aus dem Auge verlieren.

Welche praktische Durchführung diese Ideen vertrugen und wie ihnen von seiten der Musik her beizukommen war, konnten die Kompositionen Noverrescher Tanzdramen erweisen, die in Stuttgart von dem Schwaben Florian Deller und dem Straßburger Johann Joseph Rudolph, in Wien von Joseph Starzer und Franz Aspelmayr geschaffen wurden. In Dellers „Orfeo" (1763) und Rudolphs „Medea" (1763) wie in Starzers „Horatier" und „Theseus in Creta" fehlen nicht die bisherigen reinen Tanzstücke, die von Deller und Rudolph ins Französische, von Starzer ins Österreichische stilisiert sind. Vor allem aber enthalten sie musikalisch frei gestaltete, programmatisch zugespitzte Szenen, die der Charakteristik agierender Hauptpersonen dienen und zuerst noch einer musikalischen Abrundung zuneigen, dann jedoch einer strafferen musikalischen Struktur widerstreben und den Phasen der Handlung bis ins einzelne folgen. Situationsschilderungen und psychische Vorgänge werden einer musikalischen Behandlung unterworfen, deren Bildungen nicht durch einen spezifisch musikalischen Formwillen, sondern vor allem durch die äußeren und inneren Geschehnisse auf der Bühne bestimmt werden. Die Mittel, die hierbei Verwendung fanden, stammten nicht aus den bisherigen Balletts, sondern aus der Oper, aus jenen französischen Szenen, die der Tonmalerei in instrumentalen Naturbildern freien Lauf ließen, wie aus den italienischen Akkompagnato-Rezitativen, die von diesen französischen Tongemälden nicht unberührt geblieben waren und mit Hilfe des Orchesters ähnlichen dramatischen Zielen nachjagten. Sicherlich vermochten Musiker wie Deller und Starzer diese Mittel in schöpferischer Art dem dramatischen Ballett nutzbar zu machen, aber der Untergrund, aus dem die musikalische Behandlung des neuen Tanzdramas erwuchs, konnte doch nicht verdunkelt werden. Es war nur nötig, den französischen Orchestersätzen Gesten handelnder Personen beizufügen oder die Worte, die im italienischen Akkom-

pagnato den Sängern übertragen waren, in Gesten zu verwandeln, und der Weg zu den freigestalteten Szenen des dramatischen Balletts war offen.

Das italienische Opern-Akkompagnato, aus dem das dramatische Ballett Noverrescher Richtung reiche Anregungen geschöpft hatte, übte an jenen deutschen Bühnen seine stärksten Wirkungen aus, an denen Hauptwerke der Steffani, Hasse, Traëtta, Jommelli in ihrer Originalgestalt zur Ausführung gelangten. Was hier mit Hilfe ausdruckssicherer, stellenweise arios untermischter Rezitative und der Sprachgewalt eines elastischen Orchesters an dramatischer Schlagkraft, an freier, nur durch dramatische Rücksichten bedingter Zusammenballung mannigfachster Stilelemente in großangelegten Monologen und Szenenkomplexen erreicht war, konnte am nationalen deutschen Operntheater nicht spurlos vorüberziehen. Nicht selten wurden solche Akkompagnati von der Kritik sogar direkt deutscher dramatischer Auffassung zugeschrieben und verhinderten, daß die Opern, denen sie zugehörten, ihren ungehemmten Triumphzug über die Bühnen Italiens antraten. Unter diesen Umständen ist es nicht verwunderlich, daß das Akkompagnato, wenn auch in knapperen, schlichteren Formen, in das der Oper zustrebende nord- und mitteldeutsche Singspiel eindrang und damit in einen Bezirk gelangte, in dem es zunächst als stilistischer Fremdkörper empfunden werden mußte.

Mit der Forderung einer Verkopplung der in die Zwischenakte eingeschobenen Tanzdramen mit den jeweiligen Opern, der Notwendigkeit ihrer stofflichen Verwandtschaft und gegenseitigen Beziehung mochte Noverre wohl den Bogen überspannen, in seiner Grundansicht, daß Tanz und Musik der Verschmelzung fähig seien, verkündete er mit Recht von neuem eine uralte These, wobei ihm aber keineswegs entging, daß die Realisierung des neuen Tanzdramas ein poetisches Programm verlange und daher auch zugleich auf die Dichtung angewiesen sei. Er war sich bewußt, nur durch die Verbindung von Tanz und Musik mit der Poesie das ihm vorschwebende Kunstwerk ins Leben rufen zu können. Und wie er selbst deshalb sorgfältige Inhaltsangaben verfaßte, um sie den Zuschauern in die Hände zu drücken, so griffen Ballettmusiker wie Starzer im „Roger und Bradamant" zur Verdeutlichung des dramatischen Geschehens gelegentlich sogar direkt zum gesprochenen Wort auf der Bühne und gelangten damit in die Nähe des Melodrams.

Musikalische Gestaltungsmöglichkeiten waren demnach vorhanden, als deutsche Musiker das Experiment wagten, nicht mehr allein die Geste, sondern auch das gesprochene Wort mit der Instrumentalmusik in Einklang zu bringen. Das Mitglied der Seylerschen Theatertruppe, der Schauspieler und Dichter Christian Brandes, schrieb unter dem Eindruck des Pygmalionversuchs und aus dem Wunsche heraus, für seine Gattin Charlotte, die Rivalin von Madame Seyler, eine Paraderolle zu schaffen, das Monodram „Ariadne auf Naxos", das zuerst Anton Schweitzer zur Komposition übertragen war, dann aber aus mancherlei Gründen mit der Musik Georg Bendas im Januar 1775 am Gothaer Schloßhoftheater erstmalig in Szene ging. Wenn Brandes die ältere Ariadne-Kantate Gerstenbergs gerade dieser Umgestaltung unterzog, so veranlaßte ihn hierzu vielleicht auch die Beobachtung, daß seiner Gattin die Oper an sich ferner stand und daß ihr eigentümliches Sprechorgan für die neue Gattung geradezu prädestiniert erschien. Der Erfolg war, wie selbst der „deutsche Merkur" registriert, sensationell und wurde als glückverheißender Anfang einer „neuen Gattung des Schauspiels" gebucht. Madame Brandes, die bei der Aufführung an Stelle des üblichen Reifrocks eine einfache griechische, nach Winckelmanns Angaben gefertigte Kleidung angelegt und die künstlerischen Intentionen ihrer neuen Aufgabe offenbar voll erfüllt hatte, konnte reiche Ehren einheimsen. Nun wollte aber auch ihre Nebenbuhlerin nicht zurückstehen, und auf ihre Veranlassung entwarf Friedrich Wilhelm Gotter ein neues Monodram, die „Medea", die gleichfalls Benda zur Komposition anvertraut und bereits zum 1. Mai in Leipzig zuerst gespielt wurde. Auch dieses Monodram erzielte einen durchschlagenden Erfolg, Madame Seyler „übertraf mit ihrer wahren affektvollen Sprache alles, was man zu ihrem Lobe sagen könnte". Die zahlreichen Aufführungen, die allenthalben folgten, bestätigten das glänzende Gelingen des Experiments, im Sturm der Begeisterung ging unter, was von der Kritik an Einwänden vorgebracht war. Das Monodram machte Schule, Neefes „Sophonisbe" (1776) eröffnete den Reigen, Johann Friedrich Reichardt, der Abt Georg Joseph Vogler, Peter Winter, Franz Danzi, Christian Cannabich, auch der junge Mozart und andere wandten sich dem neuerschlossenen Gebiete zu, und Anfang 1778 erschien Goethes erste ergreifende Fassung der „Proserpina" mit der Musik Karl Siegmund von Seckendorffs

vor der Weimarer Hofgesellschaft. Corona Schröter hatte hierbei die Titelrolle inne.

Das Wesen der neuen deutschen Monodram-Dichtung bestand darin, daß eine Hauptperson im Mittelpunkt der dramatischen Handlung stand und vornehmlich allein auf der Bühne zu agieren hatte. Gesellte sich ein gewichtiger Partner hinzu, so sprach man auch von einem Duodram. Daneben fanden gelegentlich noch Staffagefiguren wie der „Parzenchor" in der „Proserpina" Aufnahme. Als Hauptpersonen wurden meist Frauengestalten des antiken Mythus gewählt, da sie ein Prototyp für die großen Heroinen waren.

So erhob hier in der Zeit des neuhumanistischen Risorgimento wieder die Antike das Haupt, die durch das Bauern- und Handwerkerstück, das Dorfidyll und Märchen verdrängt schien. Die sprachliche Fassung schwankte zwischen rhythmischer Prosa und Versen und verschmähte nicht das Pathos französischer Rhetorik. Allmählich machte sich das Bemühen geltend, die lyrisch monologische Grundform der „Ariadne" zu beleben und dramatisch zu weiten. Irgendeine stärkere dichterische Bindung im Hinblick auf musikalische Formen brauchte nicht geübt zu werden, da Gesangstücke, also singspiel- und opernartige Darstellungen, von vornherein ausgeschlossen waren. Immerhin verlangte der durch die Personenverminderung enger gezogene Rahmen eine Beschränkung der dramatischen und sprachlichen Mittel und drängte naturgemäß auf das Herausarbeiten der für die Heldin entscheidenden Momente. In erhöhtem Grade war die Monodram-Dichtung auf die schauspielerische Ausführung angewiesen, da die Frauengestalten oft ganze Akte hindurch das dramatische Geschehen allein zu bestreiten hatten und demnach ihre Vertreterinnen an plastischem Gebärdenspiel und psychologischer Durcharbeitung die höchsten Anforderungen erfüllen mußten. Das Monodram fiel und stieg mit den Leistungen der großen Schauspielerinnen. Die Dichtung durfte diesen Gesichtspunkt nicht außer Acht lassen und hatte für die Voraussetzungen Sorge zu tragen, unter denen solche schauspielerische Leistungen überhaupt ermöglicht werden konnten. Wo besondere Schwierigkeiten sich einstellten und Gefahren der Monotonie drohten, half die Musik über die Klippen hinweg.

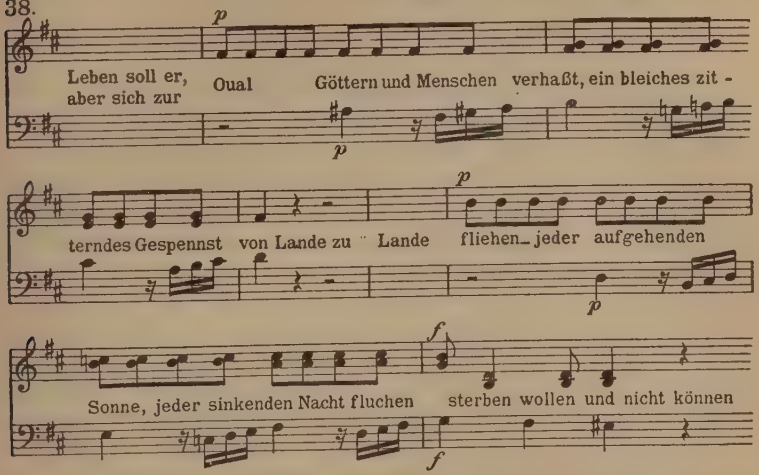
Rousseau hatte im „Pygmalion" Deklamation und Instrumentalmusik sorgsam voneinander getrennt und zur Unterstützung des Pantomimischen lediglich die Einschaltung instrumentaler Zwischenspiele

in die gesprochenen Monologe gestattet. In Bendas deutschem Monodrama dagegen erfuhr das Verhältnis von Deklamation und Instrumentalmusik eine grundlegende Änderung. Die Trennung wird aufgegeben, Deklamation und Instrumentalmusik erklingen gleichzeitig, und gerade darauf beruhte auch der außergewöhnliche Reiz, den das Monodram auf die Zeitgenossen ausübte. Wo die Trennung noch fortbestand, diente sie der musikalischen Illustration vorhergegangener oder nachfolgender Worte und beschränkte sich auf kurze Abschnitte. Zur Bewältigung der neuen Aufgaben, die der Musik hier oblagen, wird nun von Benda all das herangezogen, was Tanzpantomime und Akkompagnato-Szene an musikalischen Stilelementen darboten: die Abwandlung kurzer, einprägsamer Motive, ihre dramatisch bedingte leitmotivische Wiederkehr, ihr Hinübergleiten in geschlossene ariose Sätze, die instrumentale Untermalung und Kommentierung der Gesten, der inneren und äußeren Ereignisse auf der Bühne, die freie, von der Dichtung abhängige und auf sie unmittelbar reagierende Gestaltung. Das Orchester übernimmt eine Rolle, die ihm in der Oper gemeinsam mit dem Gesang, nun aber allein zufiel, während der Gesangspart durch Deklamation ersetzt wurde. Der Schritt zum Opern-Akkompagnato war nicht weit, aber er führte über eine Kluft, die durch die Verwandlung des Gesangs in Deklamation aufgerissen wurde. Einzelne Musiker wechselten zwar kühn hinüber und kehrten damit wieder zum Akkompagnato zurück. Neefe begnügte sich in der „Sophonisbe" noch mit ein paar Akkompagnato-Takten, Seckendorff nahm in der „Proserpina" bereits größere Strecken in Anspruch. Doch abgesehen von solchen Ausnahmefällen blieb Bendas Stilprägung vorbildlich.

Die musikalischen Stilelemente aus Opern-Akkompagnato und Tanzdrama werden nun in Bendas Monodram-Musik weder willkürlich noch schablonenmäßig benutzt. Vielmehr gehen sie in einen feingeäderten, elastischen Organismus ein, der sich den jeweiligen Phasen und Nuancen der Dichtung unmittelbar anschmiegt, diese weder stört noch schwächt, sondern ergänzt und vertieft. Nicht selten ereignet sich der Fall, daß der zündende Funke im Orchester aufblitzt und Gebärde wie Wort aus ihm heraus erzeugt scheinen. Daß keine flüchtig hingeworfene musikalische Brocken und Fragmente entstanden, daß das musikalische Nachzeichnen und Erfühlen des Dichterischen durchaus keinen formlosen Brei verschuldete und bei aller Unge-

bundenheit immerhin noch eine spürbare Tektonik wahrte, davon kann schon die Szene einen Begriff verschaffen, in der Medea die schaurige Abrechnung mit Jason beginnt:

38.



Verharren im Opern-Akkompagnato die Affektäußerungen mit Rücksicht auf die anschließenden oder eingeschobenen Arien innerhalb abgesteckter Grenzen, so entfalten sie sich hier frei und ungehemmt, werden allein dem Orchester anvertraut und bewirken hier einerseits subtilste Verfeinerungen, andererseits aber auch stärkste Entladungen. Künstlerische Einsicht mußte dabei vor einem Übermaß aufgepeitschter und überhitzter Affekte schützen und die Ausartung der Empfindsamkeit in Empfindelei, des Sturms und Drangs in aufgedonnerte Geschäftigkeit verhüten.

Benda und mit ihm Neefe faßten ein musikdramatisches Ziel ins Auge und hielten sich von einem charakterlosen Mosaik äußerlicher Malerei fern. Die Mehrzahl der Nachfolger dagegen verfiel einer oberflächlichen, meist nur auf ungewöhnliche Effekte erpichten Manier und lieferte dadurch die Gattung dem drohenden Bankerott aus. Dieser rückte umso näher, je mehr die Musiker im Monodram wieder zum Gesang griffen und damit an dem Prinzip der Gattung rüttelten. War diese wenn auch nur vorübergehend geübte Preisgabe nicht schon mehr als eine zufällige künstlerische Laune, nämlich Erkennt-

nis und Zugeständnis, daß Ausnahmeerscheinungen nicht die Basis für die Entwicklung neuer Kunstgattungen bilden können?

Bereits Rousseaus Pygmalion-Gestaltung war unter theoretischen Erwägungen des Opernrezitativs erfolgt und hatte ihre Form durch die eigensinnig verteidigte These von der Untauglichkeit der französischen Sprache für die musikalische Behandlung erhalten. Ebenso richteten die deutschen Monodram-Musiker ihre besondere Aufmerksamkeit auf das Rezitativproblem. Schon seit längerem hatte die Dialogfrage die nord- und mitteldeutschen Singspiel-Musiker beschäftigt. Benda und Neefe gehörten ihren Reihen an. Die melodramatische Behandlung des Monodrams war nur ein weiterer Schritt in der Folge mannigfacher Versuche, eine naturalistische wie radikale Lösungsart, die bei aller opernähnlichen Einkleidung weder ihre Herkunft von Schauspiel und Singspiel, noch den in ihrer Natur begründeten engbegrenzten Aktionsradius verleugnen konnte. Benda selbst zögerte nicht, auch ästhetisch zu bekennen, was ihn vom „einfachen Rezitativ", also vom Secco-Rezitativ, abtrieb und beim Melodram landen ließ. Und auch die unzweideutigen Äußerungen des jungen Mozart (vom November 1778) erörtern das Monodram im Zusammenhang mit dem Rezitativproblem: „...Sie wissen wohl, daß da [im Monodram] nicht gesungen, sondern deklamiert wird — und die Musik wie ein obligiertes Rezitativ ist — bisweilen wird auch unter der Musik gesprochen, welches alsdann die herrlichste Wirkung tut. — Was ich gesehen, war Medea von Benda; er hat noch eine gemacht, Ariadne auf Naxos, beide wahrhaft fürtrefflich. Sie wissen, daß Benda unter den lutherischen Kapellmeistern immer mein Liebling war. Ich liebe diese zwei Werke so, daß ich sie bei mir führe... Wissen Sie, was meine Meinung wäre? Man sollte die meisten Rezitative auf solche Art in der Opera traktieren — und nur bisweilen, wenn die Wörter gut in der Musik auszudrücken sind, das Rezitativ singen..."

Wenn die deutschen Monodram-Musiker einen anderen Weg als Rousseau gingen, so erklärt sich dies aus ihrer nationalen Haltung im Monodram und hatte den Sinn eines weiteren Vorstoßes zu einer über das Singspiel hinausführenden nationalen Oper. Daß sie gerade das Rezitativ in Angriff nahmen, spricht für ihre musikdramatische Auffassung; daß sie hierbei über kurz oder lang scheitern mußten, ist aus der dramatischen Hypertrophie der Handlungen und der Verquickung unmusikalischer Deklamation mit einer bis aufs feinste

differenzierten Orchestersprache begreiflich. Diese Deklamation konnte zudem bezeichnenderweise auf Modulation und damit auf eine wenn auch nur ungefähre Angleichung an das Rezitativ nicht gänzlich verzichten, mußte also zwischen sprachlicher und musikalischer Akzentuierung hin und herpendeln und diese jeweils gefühlsmäßig bestimmen.

Ein so wirkungsvolles vereinzeltes Stilelement das melodramatische Prinzip bei einsichtsvoller, sparsamer Verwendung auch weiterhin für die deutsche Oper wurde, aus dem Monodram selbst konnte das Heil für die deutsche Nationaloper nicht kommen.

DIE NATIONALOPER

Noch während das nord- und mitteldeutsche Singspiel mannigfachen Strömungen unterlag und bevor das Monodram sich zu regen begann, tauchten Werke an den deutschen Bühnen auf, deren Autoren sich von vornherein die durchkomponierte deutsche Nationaloper zum Ziele gesetzt hatten und damit dem Singspiel wie jeglichem schwächlichen Kompromiß zwischen Singspiel und Oper gleichermaßen den Rücken kehrten.

Schon in den dreißiger Jahren hatte Johann Adolf Scheibe, der bekannte Gottsched-Schüler, Kritiker und Musiker, an dem „niederträchtigen, abgeschmackten, der Vernunft und allen Regeln augenscheinlich widersprechenden Wesen" frühdeutscher Operndichtung scharfe Kritik geübt und dabei der Überzeugung von der ausschlaggebenden Bedeutung des Textes für die deutsche Oper Ausdruck verliehen: „Wir könnten eine so gute Oper haben wie die Italiener und Franzosen, wenn tüchtige Dichter wirkliche musikalische Dramen schreiben wollten". Mit seiner unkomponierten „Thusnelda" (1749) lieferte er später selbst die Probe einer „teutschen ernsthaften Oper". Einige Nachzügler wie Daniel Schiebeler, der Maler Friedrich Müller schlossen sich ihm an. Es bestand demnach immerhin noch eine Gemeinde, die trotz Gottsched die Hoffnungen auf eine große Nationaloper keineswegs begraben hatte. Derartige Pläne konnten freilich nur dann auf stärkere Resonanz rechnen, wenn sie nicht vereinzelt blieben und von künstlerischen Persönlichkeiten getragen wurden. Sie begegneten besonderem Interesse, als das nord- und mitteldeutsche Singspiel aufblühte und die Ideen einer Regeneration oder Reform der italienischen Oper auch in Deutschland die Gemüter bewegten. Sobald hierbei auf die dichterischen Grundlagen das Augenmerk gelenkt wurde, war es nicht verwunderlich, daß deutsche klassische Dichter wie zum Singspiel auch zur nationalen Volloper den Weg suchten. Klopstock und auch der Singspielgegner Lessing bedachten die Möglichkeit eines nationalen Musikdramas, Herder schrieb einen „Brutus", aber Wieland lief ihnen den Rang ab.

Welcher Umschwung sich seit dem Verfall der frühdeutschen Oper in den ästhetischen Forderungen vollzogen hatte, welche Einflüsse vom Schau- und Singspiel ausgingen und wie die in jenen vergangenen Zeiten vereinzelt geäußerten Auslassungen jetzt nicht bloß aufgegriffen, sondern noch übertrumpft wurden, zeigen die Anschauungen, mit denen Wieland an die neue deutsche Oper herantrat. Die Musik ist nicht mehr die bevorzugte Herrscherin in der Oper, sie muß aus den Intentionen der Dichtung gestaltet sein, sie „weiß zu schweigen, wo der Dichter allein reden muß, aber wo jener an den Grenzen seiner Kunst ist, da eilt sie ihm mit der ganzen Allmacht der seinigen zu Hilfe". Die Dichtung bestimmt den Aufbau des dramatischen Bühnenspiels, ihr Geist und Ton muß von der Musik im ganzen getroffen werden. Dabei bedeutet die Musik jedoch keineswegs ein bloßes dramatisches Steigerungsmittel, das zu untergeordneter Stellung verurteilt ist, vielmehr müssen Dichtung und Musik aus einem Geiste zusammenwirken, und diesem haben sich auch die ausführenden Sänger zu fügen. Weder die Musik noch die Dichtung dürfen in der Oper unterdrückt werden, sie müssen vereint die entscheidenden Grundelemente des neuen Dramas bilden. Als Voraussetzungen zur Erreichung dieser Ziele gelten möglichst vereinfachte Handlungen unter Ausschluß politischer und „äußerst tragischer" Stoffe, rührende Situationen, große „moralische Charaktere", „erhabene Gesinnungen und edle Kämpfe", „also viele Gelegenheit, unser Gemüt mit schönen Idealen zu ergötzen und eine Menge feiner Sentenzen anzubringen", ferner gemäßigte Affektäußerungen, die vor stärksten Entladungen Halt machen und der „Natur der Musik, alles zu verschönern", nicht widersprechen. Nie ist außer acht zu lassen, daß die Oper ein dramatisches Kunstwerk ist, dem die wesentlichen Eigentümlichkeiten besonders der griechischen Tragödie eigen sein sollen, das aber eine besondere Sprache, die Sprache der Gemütsbewegungen, besitze.

Solche ästhetische Anschauungen bargen Ansichten in sich, die sich von herrschenden Lehren italienischer Opernästhetik abhoben und an Zukunftsideen erinnerten, die sich schon in der frühdeutschen Periode gelegentlich hervorgewagt hatten. Sie näherten sich Gedanken, wie sie damals auch von Gluck verteidigt wurden, ohne daß ihnen freilich die Kraft innewohnte, sich von der Tradition vollends zu lösen und die letzten Konsequenzen zu ziehen.

Aber sie berührten doch wenigstens das Prinzip, das dem Wollen deutscher Operngestaltung entsprach und unter allem Schutt immer wieder hervorleuchtete. Mochte bei der praktischen Ausführung die kühne Tat des Unternehmens den Dichter selbst stutzig machen und ihm die ironische Bemerkung entlocken: „eine Oper in deutscher Zunge, in der Sprache, worin Kaiser Karl der Fünfte nur mit seinem Pferde sprechen wollte, von einem Deutschen gesetzt, von Deutschen gesungen — was kann man Gutes davon erwarten", mochte die Lobrednerei, die mit Fanfarenstößen die eigene Leistung ankündigte, auch mit Recht die Spottverse Goethes und Herders hervorrufen, das Verdienst kann Wieland nicht geschmälert werden, aus deutschem Kunstwollen heraus den Gedanken einer nationalen Volloper aufgegriffen und einen ernsten Schritt nach vorwärts unternommen zu haben.

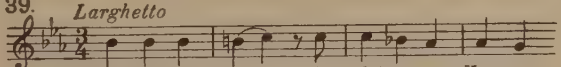
Die Probe auf das Exempel lieferte die „Alceste", in Weimar zuerst (1773) mit durchschlagendem Erfolg gespielt und innerhalb zweier Jahre vierundzwanzigmal wiederholt. In dem Singspielmusiker Anton Schweitzer, der mit der Seylerschen Gesellschaft nach Weimar übergesiedelt war, hatte Wieland nach seiner eigenen Angabe den „echten Abkömmling von Pergolese und Galuppi an seiner Seite", und auch hinsichtlich der Inszenierung und Rollenbesetzung war trotz der kleinen zierlichen Bühne und des beschränkten Personals alles getan, um eine würdige Aufführung herauszubringen.

Wielands „Alceste" war eine Bühnendichtung „im Geschmack der Alten, wiewohl mit einigen seinen Zeiten angemessenen Modifikationen", entstammte also einem der Oper seit jeher vertrauten Stoffgebiete, das im nord- und mitteldeutschen Singspiel verdrängt war, und entsprach hinsichtlich des Aufbaus, der Szenengestaltung und Personencharakteristik den theoretisch aufgestellten Forderungen. In der einfachen Handlungsfläche, der Beschneidung des Intrigenspiels bog sie entschieden von Metastasianischer Dramatik ab, aber in der Verlegung des Schwergewichts auf Reflexionen und Affektregungen, in der Formung und sprachlichen Einkleidung von Arie und Rezitativ schwenkte sie doch wieder in diese ein. Einerseits stieß sie unentwegt zu Grundsätzen damaliger Regeneratoren und Reformer vor, andererseits wich sie zurück und verharrte in älteren Bahnen. Mochten auch Wielands wohl durch Algarottis „Saggio sopra l'opera" angeregte ästhetische Darlegungen in eine begeisterte Widmung

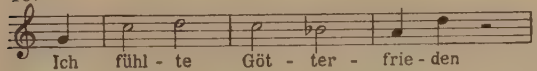
an Gluck ausklingen, die Alceste-Dichtung lieferte den Beweis, daß kein stärkerer Hauch jener Tragödienluft in sie gedrungen war, von der Glucks Reformwerke erfüllt waren.

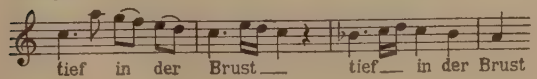
Was durch den Musiker geschehen konnte, um diese Distanz noch zu erweitern, das Galant-Empfindsame nicht in die Region des in Winckelmanns Sinne wiederbelebten antiken Geistes emporsteigen zu lassen, tat Schweitzer unter der Zustimmung seines literarischen Mitarbeiters. So sehr es in seinen Absichten lag, dem Dichterwort bis in die feinsten Gefühlsschwingungen nachzuspüren und sich dadurch nach Wielands Wunsch der Dichtung einzuordnen, so sehr klammerte er sich auch an die italienische Opernarchitektur Metastasianischen Gepräges, die er auf einer Studienreise auch in ihrem Heimatlande selbst kennen gelernt hatte, und räumte der musikalischen Gestaltung vor der dramatischen den Vorrang ein. Während er mit einer französisch stilisierten, ernst feierlichen Ouvertüre zu Gluckscher Prologauffassung sich bekennt, steht er mit den Arien und Rezitativen auf dem Boden der neapolitanischen Oper. Aber während einzelne Akkompagnati wie die Szenen der Parthenia im ersten und des Admet im vierten Akte sich zur Ausdruckshöhe Jommellischer und Traëttascher Kunst aufschwingen, verfallen die Gleichnis-, Rache- und Wutarien anderer Abschnitte neuneapolitanischer Theatralik. Die Ungleichheit des Gestaltens äußerte sich ferner in der robusten, die Mittelstimmen wenig lockernden Orchesterführung, der äußerst subtil behandelte, neuneapolitanische Schablone bewußt abstreifende Seccorezitative gegenüberstehen. Leidenschaftsausbrüche werden mit konventionellen Mitteln bewältigt. Handelt es sich dagegen um vom Empfindsamen schon ans Romantische grenzende Töne und um zarte, weiche Stimmungen, wie sie die Gesänge Admets und Alcestes durchziehen:

39. *Larghetto*



40.





dann greift ein Meister in die Saiten, der durch den an Christian Bach gemahnenden Liebreiz der Melodik die Zeitgenossen zu enthusiastischer Begeisterung fortzureißen vermochte. Zum Dramatiker größeren Stils fehlten ihm freilich vor allem der kühne, weite Wurf, die Fähigkeit, über enger begrenzte Gefühls- und Empfindungsbezirke hinauszudringen und damit die Gefahr einer Gleichförmigkeit zu bannen, ferner die plastische und einprägsame Gestaltung, die keinen Augenblick eine Mühsal der Erarbeitung verraten darf. Hieraus erklärt sich auch das trotz aller persönlichen Einzelzüge deutlich erkennbare Aufgehen in italienische Operndramatik, der Verzicht auf stärkere, schon durch das gleichzeitige deutsche Singspiel nahegelegte Anbahnung eines eigenen deutschen Opernstils und damit auf eine Aufgabe, die hier auch für den galt, der vor der Reform zurückschreckte und die bisherigen Anschauungen verteidigte.

Auf gleicher Basis wie die „Alceste" bewegt sich das nächste gemeinsame Opus der beiden Autoren, die für die Mannheimer Hofbühne bestimmte, aber dort durch politische Umstände erst 1780 aufgeführte „Rosemunde". Der auf englischem Schauplatz sich abspielende Kampf der beiden Frauen, der rachedurstigen, rechtmäßigen Königin und der stillen duldenden Geliebten, um die Gunst des einen Mannes, der durch die Untat der Nebenbuhlerin bewirkte Sturz Rosemundens führen hier zwar zu einer lebhaften Handlung. Die jetzt vorhandenen breiten Chorszenen namentlich des ersten Aktes veranlaßten weitspannige musikalische Gliederungen und mit Rücksicht auf die Mannheimer Orchesterverhältnisse eingeschaltete selbständige Instrumentalsätze, allein weder Dichter noch Musiker gelangten wesentlich über die Grenzen der „Alceste" hinaus. Schon der dirigierende Kapellmeister Ignaz Holzbauer unterdrückte in teils objektivem, teils befangenem Urteil nicht Angriffe auf das neue Werk und bezeichnete Schweitzer nach der Mitteilung des Dichters Heinse als „Genie, wenn er's trifft, so ist's göttlich, sonst ist es manchmal, als ob er Branntwein gesoffen hätte". Er trug dazu bei, daß der Einflüsterungen zugängliche Wieland den unbedingten Glauben an seinen musikalischen Mitarbeiter verlor. Wie schon der junge Mozart während seines Mannheimer Aufenthalts die Musik der „Rosamunde" als unnatürlich und „übertrieben" charakterisiert hatte, so erkundigte sich jetzt Wieland beim Intendanten Dalberg nach den Stellen, wo „sich Herr Schweitzer durch deutsche Vorurteile zu unsingbaren übertriebe-

nen und unharmonischen Sätzen verleiten läßt und dadurch hin und wieder barock und unverständlich wird".

Der Erfolg der Mannheimer Alceste-Aufführung hatte den kurfürstlichen Auftrag zur „Rosamunde" nach sich gezogen und gab auch den Anstoß, eigene Mannheimer Kräfte zur Nationaloper aufzurufen. Neben Weimar, dessen Musikleben zudem durch den großen Schloß- und Theaterbrand (im Mai 1774) eine empfindliche Störung erlitten hatte, trat damit die südwestliche Residenz an die Spitze der nationalen Opernbewegung.

Dort im „pfälzischen Florenz" hatte sich unter dem Schutze Karl Theodors, der im Kreise der Künstler und Gelehrten sich wohler fühlte als bei diplomatischen Verhandlungen und Erörterungen der Landesverwaltung, um 1770 ein Umschwung der Theaterverhältnisse vollzogen, der die Entlassung des französischen Personals zur Folge hatte und den auf Förderung nationaler Kunst gerichteten Bestrebungen den Boden ebnete. Dieser Umschwung war eine der Wirkungen des durch die Taten Friedrichs des Großen entfachten Nationalgeistes, der den da und dort aufkeimenden deutschen Regungen auch in künstlerischer Hinsicht vollen Wind in die Segel führte. Eine „kurfürstliche deutsche Gesellschaft" trat nun in Mannheim ins Leben, die den früheren Jesuiten und jetzt zum Professor der Ästhetik ernannten Anton Klein sowie den Maler Müller zu den ihren zählte und mit Klopstock, Lessing, Wieland und anderen Verbindungen anknüpfte. Der Bau eines neuen deutschen Nationaltheaters, an dem im Jahre 1776 „täglich vierhundert Menschen arbeiteten", wurde vollendet. Ein Orchester von Weltruf stand zur Verfügung, in dem sich eine starke nationale Sinfonikerschule herausbildete, die unter der Führung der beiden Meister Johann Stamitz und Franz Xaver Richter eine besondere Stilrichtung eingeschlagen hatte und diese über die pfälzischen Grenzen hinaus zur Geltung brachte. Mit ungewöhnlichen dynamischen Mitteln, dem berühmten Mannheimer Crescendo-Prinzip, haben diese Sinfoniker dem Kolorismus des modernen Orchesters Bahn gebrochen und durch die Art der Ornamentik wie der zugespitzten Melodiebildung die Verwunderung der Zeitgenossen auf sich gelenkt. Die grundsätzliche Einbeziehung augenblicklicher Gegensätze zwischen Einzelmotiven und innerhalb einzelner Satzteile gab ihnen die Möglichkeit, psychischen Schwingungen unmittelbar und in freier Phantasietätigkeit zu folgen. Wie in der sinfonischen Musik sollte nun

auch in der Mannheimer Oper, die bisher besonders auf italienische Werke zugeschnitten war, die deutsche Produktion zu Worte kommen.

So erschien nach Schweitzers „Alceste" und noch vor der „Rosamunde" im Januar 1777 ein deutsches Werk des leitenden Opernmusikers, Ignaz Holzbauers „Günther von Schwarzburg", vor der Mannheimer Hofgesellschaft. Den Text hatte Anton Klein geschrieben. Die Frankfurter Kaufherren waren zur Erstaufführung herübergefahren, hatten für 2000 Gulden Plätze bestellt und waren überrascht, als ihnen der Eintritt in das Hofinstitut unentgeltlich gewährt wurde. Der Beifall, den das neue Stück mit den von Quaglio gemalten Dekorationen fand, war ungewöhnlich; ein junger „fühlbarer Mensch" soll nach einer damals kursierenden Anekdote von einer Arie so gepackt worden sein, daß er „einen neben ihm sitzenden Hofrat gezwickt habe". Die Meinung der Kritik war dagegen geteilt. Bekannt ist, daß Wieland wohl im Hinblick auf das Textbuch sich über die „sogenannte Oper" nicht äußern wollte, ebenso daß auch der junge Mozart den Text verurteilte, sich aber über die Musik in geradezu enthusiastischen Worten erging: „Am meisten wundert mich, daß ein so alter Mann wie Holzbauer noch so viel Geist hat; denn das ist nicht zu glauben, was in der Musik für Feuer ist." Jedenfalls zog die nationale Bewegung für eine vollgültige deutsche Oper aus dem „Ereignis" reichen Nutzen und erzielte einen weiteren sichtbaren Erfolg.

Kleins Operndichtung bedeutete in der Stoffwahl eine entschiedene Wendung, eine durch das deutsche Ritterdrama angeregte Wiederaufnahme ähnlicher Versuche der frühdeutschen Oper, vaterländische Geschichtsbilder den Texten zu Grunde zu legen. Bereits die Vorrede betonte die bewußt nationale Haltung: „Ist nur die Asche Roms und Athens allein verehrungswürdig und kostbar? Sind dies auch noch Griechen und Römer, die auf unseren Schaubühnen erscheinen oder hören wir nur ihre Namen nennen? Wir werfen unsere Augen auf fremde Tugendmuster, die vielleicht niemals gewesen sind, und sehen nicht, was in unserem Schoße ist." Und diese nationale Haltung kommt auch deutlich zum Vorschein an den Stellen, die von patriotischer Gesinnung beseelt sind und den Blick prophetisch in die Zukunft richten:

I, 3, Rudolf: Ich bin ein Fürst! ein deutscher Mann!
Kann dieser Mund versprechen,
Was diese Hände brechen?
Ich wär kein Fürst, kein deutscher Mann!

I, 8, Günther: Spotte nicht der deutschen Fürsten;
sie hören nicht die Stimme,
die hinter Alpen donnert,
und ihre Länder stolz verschenket.
Wir, wir sinds Reich!

III, 10, Günther: O Deutschland, Deutschland!
Wie klein bist du zerteilt durch Zwietracht!
Wie groß durch Brüdereinheit!
Karl! Rudolf! — Meine Brüder!
Entnervender als Zwietracht ist Hang zu fremder Sitte —
Stolz, deutsch zu sein — ist eure Größe!

Das waren Worte, wie sie damals auf der deutschen Opernbühne nicht häufig gehört wurden. Neben der Verurteilung der Treulosigkeit und Uneinigkeit durfte Klein in einer Zeit febronionistischer Strömungen und merkwürdiger religiöser Verhältnisse in der kurpfälzischen Residenz schon zum Hieb gegen den ausholen, der „hinter Alpen donnert", und als Hauptstütze der „deutschen Gesellschaft" auch gegen den „Hang zur fremden Sitte" vom Leder ziehen.

Die Stoffwahl aus der deutschen Vergangenheit war am Mannheimer Hofe um so willkommener, da sie auf Ahnen des kurpfälzischen Hauses zurückgriff und mit deren günstiger Charakterisierung zugleich einen repräsentativen Zweck erfüllte. So weit sich nun Fabel und nationale Gesinnung von den antikisierenden Stoffen entfernten, zu denen noch Wieland seine Zuflucht nehmen zu müssen glaubte, so eng schmiegten sich Ausführung und Gestaltung dem Vorbild des italienischen Dichters an, der das Stoffgut der Renaissance in feste, geradezu schematische Formen gegossen hatte. Entledigte sich aber Wieland in entscheidenden Momenten mit einem Schlage der Metastasianischen Fesseln, so ergab sich ihnen Klein widerstandslos. Und dieses Abhängigkeitsverhältnis trat um so fataler in Erscheinung, als Klein weder die Grazie Metastasios noch den hohen dichterischen Flug Wielands besaß. Was bei einer Nachahmung Metastasios in der italienischen Oper noch erträglich war, mußte bei einer rein äußerlichen Verpflanzung in die deutsche Nationaloper besonders unorganisch empfunden werden. Das Intrigenspiel, die Konfliktsbildung und -lösung, die Personen der Günther-Dichtung sind gesehen aus der Perspektive eines vom besten Wollen beseelten, aber nüchternen Intellektuellen, der im sprachlichen Ausdruck wie auch etwa in der Zeichnung der böhmischen Königin Asberta, eines weiblichen Satans, der Sturm-

und Drangzeit zwar nicht fernsteht, allein in der Schwäche künstlerischer Begabung die Grenzen einer hausbackenen eklektischen Poeterei nicht zu überfliegen vermochte. Eine solche Operndichtung mußte bei einer Generation auf Widerspruch stoßen, die bereits ganz anderen Auffassungen der Textgestaltung zu huldigen begann, als sie in der frühdeutschen Oper gegolten hatten. Hieraus und nicht so sehr aus Abneigung gegen den historischen und „äußerst tragischen" Stoff wird es verständlich, daß Wieland nur von einer „sogenannten Oper" sprechen wollte. Denn in der deutschen Oper überhaupt „machen Musik und Gesang eine Art von idealischer Sprache aus, die über die gewöhnliche Menschensprache", also über die Blässe prosaischen Alltags „weit erhaben ist".

Die Beziehungen zu Metastasios Operntyp werden auch in Holzbauers Musik spürbar. Der damals tief in den Sechzigern stehende Holzbauer war schon in seiner Wiener Heimat, dann auch in Italien selbst der italienischen Oper näher getreten und hatte zu verschiedenen Stagionen Beiträge geliefert. Solange er sich nicht gegen die fremde Kunst überhaupt verschloß, war es für ihn naheliegend, namentlich in jenen Abschnitten des „Günther" zu der ihm vertrauten Farbenpalette der italienischen Oper zurückzugreifen, wo der Textdichter unverhohlen Metastasianische Linien nachzeichnete. Es werden dabei jene zahlreichen melodischen und rhythmischen Ausdrucksmittel verwendet, die der neapolitanischen Oper damals geläufig waren und allmählich teilweise in aufgedonnerte Theatralik ausarteten. Daneben fanden Züge Aufnahme, die wie die Neigung zum Akkompagnato, die dramatisch geübte Aneinanderreihung arioser und rezitativischer Abschnitte, die freiere Behandlung drei- und zweiteiliger Arienformen der italienischen Regenerationsrichtung sich anschließen und das dramatische Leben fördern. Die Selbstentleibung Asbertas und der Tod des vergifteten Günther mit dem visionären Ausklang sind nicht von Arien begleitet, sondern als große Akkompagnato-Rezitative gestaltet. In zwei Punkten, der Chorverwendung und Finalebildung, hielt sich Holzbauer allerdings abseits moderner italienischer Bestrebungen. Die vereinzelt vorhandenen Chorstellen sind ohne Belang, und wo sich an den Aktschlüssen die Vorgänge zuspitzen, kommt es nur zu leisen Ansätzen kettenartiger Finaleformung.

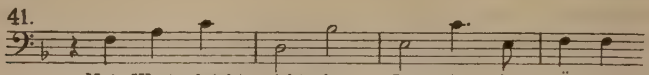
Im musikalischen Gesamtstil, im Aufriß der drei Akte mit den Secco- und Akkompagnato-Rezitativen, den Arien unterscheidet sich

Holzbauers „Günther" nicht wesentlich von Schweitzers „Alceste". Zuweilen kann der Vorwurf neuneapolitanischer Unnatürlichkeit und Übertreibung, der gegen Schweitzer erhoben wurde, auch Holzbauer nicht erspart bleiben. Nur muten manche Teile der Günther-Partitur moderner an, werden mit größerer Sicherheit und Reife hingestellt und durch einen weiter gespannten Bogen gefestigt. Vor allem aber sind ihr, wie schon Zeitgenossen beobachteten, bereits Züge einer deutschen Geistesrichtung eigen, die weit über Schweitzers Episoden hinausreichen.

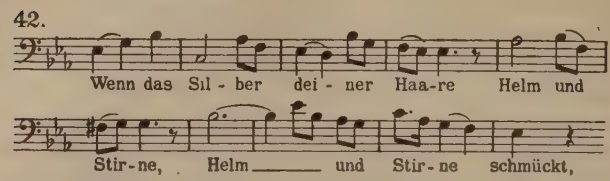
Die deutsche Geistesrichtung regt sich in dem dramatischen Nerv, der an entscheidenden Wendepunkten merklich durchschwingt, in dem dramatischen Gewissen, das sich trotz aller Entgleisungen nie ganz verleugnet, in dem hingebungsvollen Ernst, mit dem die Aufgabe in Angriff genommen ist. Daher spielte auch das Akkompagnato-Rezitativ die große Rolle und wird das Mannheimer Sinfonieorchester zum Träger eines glanzvollen, differenzierten Kolorits wie dramatischer und poetisierender Wirkungen. Den erlesenen Mannheimer Bläsern waren nicht allein konzertierende Flöten- und Oboen-Partien der Arien, sondern auch zarte Interludien der Klarinetten zugedacht, wie sie etwa das Rondo der Pfalzgräfin Anna (III, 4) durchklingen. Die solistische Bläserbehandlung erinnert an ähnliche Abschnitte der frühdeutschen Hamburger Oper. Aber von solchen Einzelzügen abgesehen war hier das Opernorchester unter den günstigen Mannheimer Verhältnissen ein dramatischer Faktor geworden, der aus dem sinfonischen Stilwandel reichen Nutzen gezogen hatte und dem eine weit stärkere Sprachgewalt zu Gebote stand. Verzichtete Holzbauer bei der musikalischen Personencharakteristik vielfach auch nicht auf die damals übliche italienisierende schematische Typisierung, so verleibte er namentlich der Figur des Pfalzgrafen Rudolf doch Züge ein, die auf deutsches Wesen hindeuten. Diese deutsche Färbung wird musikalisch bewerkstelligt durch Anlehnungen an das deutsche Lied, durch Gefühls- und Ausdrucksnuancen, die italienischen und französischen Gestaltungsgrundsätzen fern liegen. Wenn sie in gleichen melodischen Bildungen wiederkehren, erzeugen sie eine gewisse Geschlossenheit, wenn sie von Mannheimer „Manieren" durchtränkt werden, zerfließen sie in weichliche, überempfindsame Schwärmerei und beeinträchtigen den heroischen Charakter, der dem Titelhelden Günther verliehen werden soll. Eine persönliche Note melodischer Linienführung schlägt durch

in aufsteigenden Dreiklangthemen mit abspringenden Quarten und Septimen, die sich in den Arien des Pfalzgrafen Rudolf ausprägen:

41.

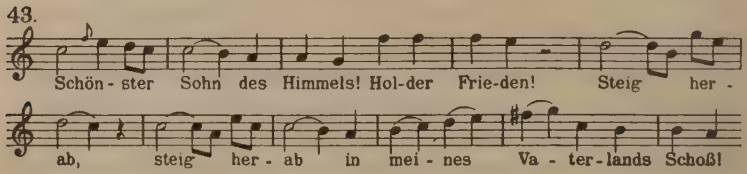


42.



Ihnen entwachsen weitgeschwungene Baß-Monologe. Kantilenen wie Günthers Friedens-Arie:

43.



atmen eine stille Größe des Empfindens, die von damals in Mannheim nicht unbekannten Händelschen Werken inspiriert sein könnte.

So feine und selbständige Züge die musikalische Arbeit auszeichnen, sie können nicht über die Risse hinwegtäuschen, die durch das Werk gehen. Zeitgenossen mochten dies wohl bereits andeuten, als sie von einer Mischung italienischer und deutscher Kunst, der „Großheit mit sanfter Grazie" sprachen. Eine Inkongruenz von Text und Musik entstand schon dadurch, daß jener letzten Endes doch auf eine politische Manifestation lossteuerte, diese dagegen im Sinne der italienischen Oper die Affekt-Erfassung und -Darstellung der ancien régime-Kunst in den Mittelpunkt rückte, daß also die Grundideen von Text und Musik sich nicht deckten. Aber auch in der musikalischen Gestaltung an sich gelang kein einheitlicher und eigener Stil, der das neue deutsche Opernideal auch nur einigermaßen verwirklichte. Wohl waren Ansätze hierzu vorhanden, die über Schweitzers „Alceste" hinausgingen und entwicklungsfähige Keime in sich trugen, und auf sie mochten sich wohl alle die stützen, die dem Werke zujubelten und eine glückliche Zukunft voraussagten.

Der Erfolg blieb dem Werke auch an den ausländischen Bühnen treu, auf die es den Weg gefunden hatte. Schauspielertruppen übernahmen es, und auch, wo weitere Nationalbühnen aufblühten, erschien es auf den Spielplänen. Die Großmannsche Truppe brachte es in den 80er Jahren nach Münster und Frankfurt wie an das Bonner Nationaltheater. Die Erwartungen, die Holzbauer selbst zu einem damals ungewöhnlichen Partiturdruck der Oper veranlaßt hatten, sollten sich freilich nicht ganz erfüllen. Intensiver waren dagegen die inneren Wirkungen, die das Werk auf die deutschen Opernmusiker ausübte. Bekanntlich vergaß Mozart bis in die Adagio-Episoden der Ouvertüre und die Sarastro-Gesänge der „Zauberflöte" nicht Holzbauers Melodien und Klänge, und auch der junge Beethoven wurde gleich seinem Mentor Neefe von ihnen ernstlich berührt. Vor allem ermunterte der „Günther" gleich seiner Vorläuferin, der „Alceste", zu weiteren deutschen Vollopern, die freilich nur in spärlicher Anzahl folgten, dennoch aber eine Brücke zu den großen Meisterschöpfungen der Zukunft schlugen. In Dresden wurde das Problem der großen ernsten deutschen Oper aufgegriffen, und Johann Gottlieb Naumanns mit dem dortigen literarischen Kreise verknüpfte „Cora" (Kopenhagen 1782) als deutsche Oper aus dem Lager Schweitzers angesehen. Mozart faßte vorübergehend (1785) den Plan, Kleins „Kaiser Rudolf von Habsburg", ein Gegenstück des „Günther von Schwarzburg", zu komponieren, mußte aber mit Rücksicht auf die damaligen Verhältnisse des Wiener Nationalsingspiels, den Mangel an geeigneten Sängern, die „zu wenig patriotische" Denkungsart der Theaterleitung schweren Herzens hiervon Abstand nehmen. Die der Oper sichtlich näher zustrebenden nord- und mitteldeutschen Singspiele Bendas, Neefes und anderer lassen wohl ebenso stilistische Nachwirkungen verspüren wie die für Skandinavien geschriebene Nationaloper des Lübeckers Friedrich L. Ä. Kunzen („Holger Danske", Kopenhagen 1789) und seiner Genossen. Und bis zu Johann Nepomuk von Poißls „Antigonus" (München 1808), „Athalia" (München 1814) und „Wettkampf zu Olympia" (München 1815) sowie Ignaz Franz Mosels „Salem" (Wien 1813) und „Cyrus" (Wien 1818) tauchen immer wieder Stücke auf, die neben den dramatischen Meisterleistungen jener Jahrzehnte als durchkomponierte deutsche Bühnendramen im Sinne Schweitzers und Holzbauers über die Singspielsphäre hinausragten und den Gedanken einer vollgültigen Nationaloper wach erhielten.

SÜDDEUTSCHES SINGSPIEL

In Süddeutschland traten schwäbische, altbayrische und österreichische Bezirke als besondere Heimstätten des deutschen Singspiels hervor. Sie entgehen teilweise nicht den Einflüssen nord- und mitteldeutscher Singspiele, aber die Entwicklung ihrer Produktion nimmt doch vielfach einen anderen Verlauf. Art und Wesensbildung unterliegen den Einwirkungen anderer Kräfte und Strömungen, die Verbindung mit der erdnahen eingebürgerten Volkskomödie und Volksmusik ist enger und reißt nie völlig ab.

Ins Schwäbische weist die 1743 im Klostertheater zu Schussenried gespielte und dann weit verbreitete „Schöpfung" des Obermarchthaler Pfarrers und Dialektdichters Sebastian Sailer. Sie versetzt keck und urwüchsig Bibelgestalten ins schwäbische Bauernmilieu, vermengt ohne Scheu Pathos und Kirmeston, greift zu allbekannten volkstümlichen Liedern und neigt jener auch aus dem „Augsburger Tafelkonfekt" bekannten Richtung zu, die im Gegensatz zur gleichzeitigen mehr spekulativen Volkstümlichkeit nord- und mitteldeutscher Singspiele durch direkten Anschluß an Volkskomödie und Volksmusik geeignete Grundlagen eines einheimischen Singspiels zu gewinnen glaubt. Wohl konnte durch solche Singspiele die letzte Nachblüte altschwäbischer klösterlicher Bibelkomödien gestärkt werden, aber für ein einheimisches Singspiel, das auf alle, auch die höheren Schichten rechnete, mußten die Grundlagen doch erweitert und vertieft werden. Wurde der direkte Anschluß an Volkskomödie und Volksmusik auch fernerhin nicht maßgebend, so pflanzten sich ihre Ausstrahlungen doch bis in das deutsche Singspiel fort, das seit den siebziger Jahren auf veränderter Basis in der Stuttgarter Residenz sich entwickelte.

Neben ins Deutsche übersetzten Stücken der Buffa und Comique wurden hier nord- und mitteldeutsche Singspiele aufgeführt, außerdem lieferten allmählich auch München und Wien willkommene Beiträge. Als einheimische Singspielmusiker erregten die beiden ehe-

maligen Eleven der Karlschule Christian Ludwig Dieter und Johann Rudolf Zumsteeg Aufmerksamkeit; jener, der bereits in Weimar zu Worte gekommen war, mit dem „Irrwisch" (1779), mit „Belmonte und Konstanze" (1784), dem „Eremit auf Formentera" (1791), dieser mit dem „tartarischen Gesetz" (1780), dem „Schuß von Gänsewiz" (1781) und „Zalaor" (1787). Die Texte von Bretzner, Gottner und anderen stammten fast durchweg aus dem nord- und mitteldeutschen Singspiel, übertrugen demnach dessen Stoffe, Gestaltungen und Tendenzen auf das schwäbische Singspieltheater. Coupletverse wie etwa die Parodie des Renommisten Pedrillo auf Weißes Bleichen-Romanze in Kotzebues „Eremit":

Wenn ich mit dem besten Magen
Sorglos in der Küche stand,
Schlug mir eine große Kugel
Meine Kalbskeul' aus der Hand

mochten wohl mit besonderem Beifall begrüßt werden.

Auch die Musik Dieters und Zumsteegs weicht in der Vereinigung von Arien und Liedern, in ihrem Verhältnis zum gesprochenen Dialog nicht von dem bunt schillernden Singspielstil Hillers und seiner Nachfolger ab. Aber während den Texten ein stärkerer Stammeszug vorenthalten blieb, gelangte dieser in der Musik unverfälscht zum Vorschein. Im Schatten Jommellis, des tonangebenden Künstlers am Hofe Karl Eugens, entstanden die italienisierenden Teile, auch die malerischen und programmatischen Instrumentationsfinessen. Daneben beginnt das Wiener Singspiel nachhaltigere Spuren zu hinterlassen, zu denen sich bei Zumsteeg das Erlebnis von Bendas Monodram gesellt. Die schwäbische Art bricht in den treuherzig behaglichen, humorvollen Liedern durch, die sich in ihrem süddeutschen Unterton und ihrer warmblütigen, nicht vor Jodlern und Gassenhauern zurückschreckenden Aufgeschlossenheit doch von Hillers volkstümlichen Liedern unterscheiden. Diese schlichten volkstümlichen Lieder bilden Dieters Hauptstärke, beim jungen Zumsteeg dagegen verbindet sich mit dem Sinn für das Volkstümliche eine wenn auch noch nicht ausgereifte Fähigkeit musikalischer Charakter- und Situationsschilderung. Die Weite des künstlerischen Horizonts wie die ihm im Blute liegende dramatische Begabung treiben Zumsteeg in die Reihen jener damaliger Singspielmusiker, die sich zusehends der Oper zu nähern suchten; und dieses Ziel glaubte der spätere Balladenmeister in dem vom

Romanisten der Karlschule gedichteten „Zalaor" mit Hilfe des Melodrams erreichen zu können.

Wie in Stuttgart stand auch in München die Vorherrschaft der italienischen Oper einer stärkeren deutschen Singspiel- und Opernpflege im Wege. In den vierziger Jahren hatte die Schulzsche Truppe die mit reichlicher Hanswurst- und Colombinenpoesie gespickte „Operetta bernesca" eingeschmuggelt, in den fünfziger Jahren die französische Hoftruppe Favarts Comique. Immerhin begegnen wir in den siebziger Jahren auch deutschen Singspielen, unter denen Hillersche Stücke die Ausnahme, ins Deutsche übersetzte französische Singspiele die Regel bildeten. Dieser Zustand änderte sich, als Karl Theodor, der Protektor der Mannheimer Nationalbühne, nach dem Tode des bayrischen Kurfürsten Maximilian nach München übersiedelte. Während nun in Mannheim nach dem Abzug des Hofes Heribert von Dalberg, der Bruder des späteren Großherzogs von Frankfurt, die Nationalbühne vor einem drohenden Niedergang bewahrte und ihr frisches Leben zuführte, behauptete in München auch jetzt die italienische Oper den repräsentativen Vorrang und überwog, soweit Singspiele zugelassen waren, nach wie vor die bearbeitete Comique. Immerhin erschien aber jetzt doch auch ein Werk wie Schweitzers „Alceste" (1779), und allmählich fand das nationale Singspiel, unterstützt von ästhetisch-kritischen Stimmen aus der Münchener Künstler- und Gelehrtenwelt, stärkeres Gehör.

Diese Anläufe wären freilich ergebnislos verlaufen, hätte sie nicht eine nationale Produktion gestützt. Konnte man sich nicht zur andauernden direkten Einfuhr des nord- und mitteldeutschen Singspiels entschließen, so mußte aus den eigenen Reihen die Hilfe kommen. Das künstlerisch interessierte München frohlockte, als im Mai 1783 Lukas Schubaurs „Dorfdeputierte" in Szene gingen. In Professor Strobls „Dramatischem Censor" war zu lesen: „... Was uns Herrn Schubaur nach unserem Urteil noch bedeutender macht, sein ganzes Werk ist durchgehends in Sang und Gang und Akkompagnement deutsch und rein national, ganz nach dem unverbesserlichen Stile, den sich in unserem Deutschland der verdienstvolle Hiller zuerst eigen machte und womit Herr Schubaur in unserm Vaterlande vielleicht ein ganzes Heer französischer Tändeleien und italienischer Schwärmereien herabgewürdigt haben mag..."

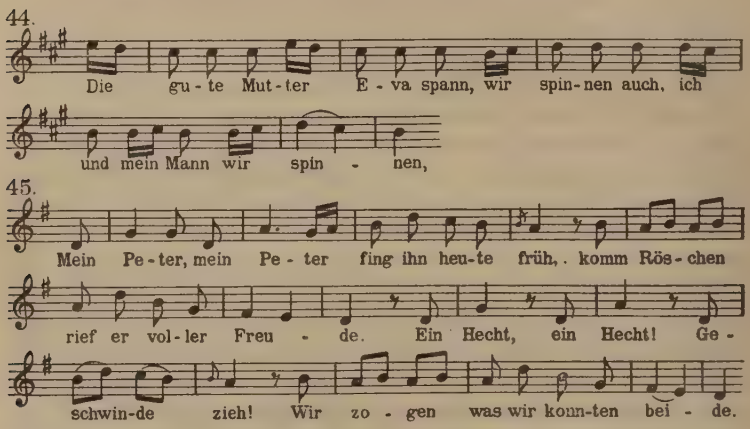
Lukas Schubaur, aus dem Landsbergischen an der Isar gebür-

tig, hatte aus Gesundheitsgründen das Wiblinger Klosternoviziat verlassen und dann in Wien Medizin studiert. Als bescheidener, kärglich besoldeter Münchner Stadtphysikus verkehrte er in Künstlerkreisen, und diese mochten ihn auch bewogen haben, seine schon in Jugendjahren im Neuburger Seminar geschulte musikalische Begabung auszunützen. So kam es nach einem Erstlingsversuch zur Komposition der „Dorfdeputierten", deren Erfolg die kühnsten Erwartungen übertraf und eine stattliche Reihe auswärtiger Aufführungen nach sich zog. Das mißlungene „Lustlager" (1784) und die der Kurfürstin Maria Amalia gewidmeten „treuen Köhler" (1786) folgten, als der 37jährige Komponist mit einem Male der Bühne Valet sagte und sich nur mehr seinen ärztlichen Pflichten widmete. Bei seinem fast 30 Jahre später erfolgten Tode wußten wohl nur mehr wenige, daß der höchste Medizinalbeamte der Residenzstadt in seiner Jugend als Singspielmusiker eine Rolle gespielt hatte.

Gottlob Ephraim Heermanns Texte zu den „Dorfdeputierten" und den „treuen Köhlern" hatten bereits in Weimar mit der Musik Ernst Wilhelm Wolfs die Feuerprobe bestanden, gehörten also dem nord- und mitteldeutschen Singspiele an. Über die Gründe, die ihn zur Wahl gerade dieser Texte veranlaßten, spricht sich Schubaur selbst in der Vorrede zu den „treuen Köhlern" aus: „Ich wählte mir diese Operette für meine Nebenstunden (auf den Vorwurf als vertrüge sich mit der ernsten Wissenschaft, wie die Medizin ist, die Übung einer Kunst nicht, die den Ärzten der Vorwelt einst so heilig und heilsam erschien, mag ich nicht antworten; wer so leicht urteilen kann, dessen Kopf muß zu schwer oder zu leicht sein) vorzüglich darum, weil sie von dem Verfasser der Dorfdeputierten ist. Die Gabe, eine naive Empfindung wohl auszudrücken, oder kleine Gemälde von Gegenständen, die bei allem Anscheine des Gemeinen nichts weniger als leicht zu malen sind, in fließenden Versen vorzutragen, besitzt er im hohen Grade. Man wird diesem Stück viele angenehme Züge der kunstlosen Natur, viel Interesse und dabei eine feine Schattierung des Komischen mit dem Rührenden nicht absprechen können." Das waren Gedanken, die sich mit den Ansichten Münchener Kunstkreise deckten, wenn sie auch über die den „Dorfdeputierten" beigemengte Dosis von Zweideutigkeiten und die Handlungsarmut der „treuen Köhler" mit Stillschweigen hinweggingen.

Schubaurs Musik zu den Singspielen schlägt nun keine anderen

Wege als das nord- und mitteldeutsche Singspiel Hillerscher Richtung ein. Es ist nicht so „durchgehends in Sang und Akkompagnement deutsch und rein national", wie der Münchener Kritiker glaubhaft machen wollte. Buffamittel finden in allen Schattierungen Verwendung, und auch sonst mangeln nicht Anlehnungen an die zeitgenössische französische und italienische Produktion. Doch spielen die volkstümlichen Lieder eine besondere Rolle und greifen häufig zu süddeutscher Melodik. Schubaur besaß Gewandtheit und Beweglichkeit in einer gradlinigen Charakterisierung seiner Hauptpersonen, einen Sinn für harmlosen musikalischen Humor und Scherz, ein Gefühl für harmonische Verfeinerungen. Aber nicht selten schleichen sich Wendungen ein, die an sich hübschen Einfällen süßlich sentimentalische Töne beimischen und ins Bänkelsängerische verfallen:



Von einer höheren Singspielauffassung, einer individuellen Ensembleb ehandlung war diese Musik weit entfernt, sie gab sich zufrieden mit naiv idyllischer Beschaulichkeit und kam einem weniger anspruchsvollen Publikum entgegen.

Eine weitere Stärkung wurde dem deutschen Singspiel in der bayrischen Residenz zuteil, als nach dem kurfürstlichen Verzicht auf die italienische Oper (1787) das Wiener Singspiel mit Mozarts „Entführung" (1785) und Dittersdorfs „Doktor und Apotheker" (1787) seinen Einzug hielt und auch das unabhängige Konkurrenztheater

im Faberbräu musikalische Bernardoniaden und deutsche Singspiele auftischte. Als einheimische Komponisten traten an der Hofbühne Franz Danzi und Peter Winter hervor, die der Mannheimer Hofkapelle angehört hatten und nach München übergesiedelt waren. Beide richten ihre Blicke über das Singspiel hinaus auf die durchkomponierte Oper. Jener schreitet mit dem „Triumph der Treue" (1789) und der „Iphigenie in Aulis" (1807) auf den Bahnen Schweitzers und Holzbauers weiter, dieser greift zu den mannigfachsten musikdramatischen Errungenschaften seiner Zeit, in „Helena und Paris" (1782) und im „Bellerofon" (1785) zu einem Gemisch neapolitanischer und französischer Stilmittel, im „Bettelstudent" (1785) zu den um die pathetischen Arien beschnittenen Requisiten des süddeutschen komischen Singspiels. Bis die deutsche Oper angesichts der Sympathie des breiten Münchener Publikums für italienische und französische Stücke zusammenbricht und gegen die vom neuen Kurfürsten Max Joseph IV. wieder aufgerichtete italienische Bühne (1805) Proteste einzelner Patrioten und die deutschen Opern Poißls den geistigen Kampf aufnehmen.

Im Gegensatz zu den schwäbischen und altbayrischen Singspiel-Bezirken, die über eine mehr lokale und provinzielle Bedeutung nicht recht hinauskamen, erlangte der österreichische Kreis mit seinem Wiener Zentrum einen weit über seine Grenzen reichenden Einfluß und bereitete dem Genius das Feld, der das Wiener und damit das deutsche Singspiel überhaupt in eine ungeahnte Sphäre emporheben und ihm die Geltung einer internationalen künstlerischen Angelegenheit verschaffen sollte.

Schon lange hatte die Wiener Stegreifburleske, die „Teutsche Comedie", unter der Ägide des Schauspielers Felix von Kurz-Bernardon und seiner Vorläufer satirisch-parodistische Stücke wie Zauberkomödien gezeitigt und dabei der Musik eine wichtige Rolle eingeräumt, die nicht nur bodenständige volkstümliche Lieder, sondern auch bereits Arien und Ensembles in sich schloß. So erschienen in den dreißiger Jahren am Kärnthnertor zum Beispiel der „Baron Gugelhupf", die „neuangekommene Madame von Modisausen", ein „Faust"-Singspiel und eine „Musikalische Zaubertrommel". Zuweilen enthielt ein Stück allein bis zu zwei Dutzend Musiknummern. Der junge Joseph Haydn schrieb hierfür auf einen Kurzschen Text seinen Erstling „Der neue krumme Teufel" (1751/52), und mit wie

nach ihm wetteiferte eine Schar schaffenslustiger Poeten und Musiker, den „Operetten" in Wien wie in der Provinz die Sympathien zu sichern.

Dieses von französischem Vaudeville und italienischem Intermezzo umschattete österreichische Eigengewächs war schon in der Tendenz vom nord- und mitteldeutschen Singspiel verschieden und reichte auf einen beträchtlich früheren Zeitraum zurück. Gegenüber diesen Stücken konnten Hillersche Singspiele nicht Fuß fassen; die Versuche, das nord- und mitteldeutsche Singspiel einzubürgern, waren nicht so sehr aus politisch-konfessionellen, als aus künstlerischen Gründen schon von vorneherein zum Scheitern verurteilt. So gerne sich die Wiener gerade dem Singspiel zuwandten, wer hierbei die bodenständige Volksmusik antastete oder sie durch die norddeutsche volkstümliche Kunst ersetzen wollte, begegnete offenem Widerstand. Dagegen fielen die Schranken, wenn auf dieser bodenständigen Grundlage einheimische Musiker den Einflüssen die Türen öffneten, die von den Mittelpunkten des reichen, überquellenden Wiener Musiklebens, der italienischen Oper und dem französischen Ballett, der Sinfonie und Kammermusik ausströmten.

Die Wechselwirkungen bodenständiger Volksmusik und internationaler Kunstmusik gaben bereits den „Operetten" eine besondere Note und hörten auch nicht auf, als durch die Initiative Josephs II. im Februar 1778 ein eigentliches Wiener „Nationalsingspiel" eröffnet wurde. Der Kaiser, schrieb der Schauspieler Joseph Lange in seiner Selbstbiographie, „sah die Bühne als ein Mittel zur Bildung seiner Nation an und darum hieß er sie deutsches Nationaltheater. Deutsche Sprache, deutsche Sitten, deutscher Geschmack, deutsche Kunst sollten sich an ihrer Darstellung erheben". Stand der Kaiser mit dem Herzen auch auf seiten der italienischen Musik, seine nationalen Aufklärungsideale veranlaßten ihn, trotz der Warnungen einzelner Gottschedianer vor der Schädlichkeit der Oper für die deutsche Bühne, dem „Nationaltheater" das ergänzende „Nationalsingspiel" anzugliedern. Diese neue Wiener Singspielbühne, die das Vorstadtmilieu ihrer Vorgängerinnen abstreifte und zu einem kaiserlichen Institut „nächst der K. K. Burg" aufrückte, verdankte ihre Entstehung demselben Gedanken, der zur gleichen Zeit die Nationalbühnen in Mannheim und an vereinzelten anderen Höfen ins Leben rief.

Schon in den Anfängen zeigte die Organisation des „Nationalsingspiels" im Gegensatz zur ersten Etappe des nord- und mitteldeutschen Singspiels das Bemühen, auf die musikalische Befähigung der Darsteller besonderes Gewicht zu legen. Nach einer Briefäußerung des Wiener Dichters Gebler sollten nur „lauter wahre musikalische Virtuosen und keine Liedersänger", also keine bloß Lieder singenden Schauspieler angeworben werden. Und hierin bewies der Kaiser, der selbst die Auswahl traf wie er auch den Proben und Erstaufführungen beiwohnte, gleich zu Beginn eine glückliche Hand. Zu den ersten Mitgliedern des Personals, wie den Sängerinnen Katharina Cavalieri und Wilhelmine Stierle, den Sängern Ruprecht und Fuchs gesellten sich bald Therese Teyber und Mozarts Jugendgeliebte Aloysia Lange-Weber, der Tenorist Adamberger und der bekannte Bassist K. Ludwig Fischer. Das 36 Köpfe zählende Orchester dirigierte der Bratschist Ignaz Umlauf, ein geborener Wiener, der später zum kaiserlichen Unterkapellmeister aufrückte. Auch mit den Ausgaben für Ausstattung wurde nicht gespart. Erreichten diese wie in Stuttgart und München auch lange nicht die Summen, die für italienische Oper und französisches Ballett verausgabt wurden, so überstiegen sie immerhin die Mittel, die den wandernden Theatertruppen in Nord- und Mitteldeutschland zur Verfügung standen.

Im ersten Jahre wurden mit 15 Stücken 76 Aufführungen geboten, im zweiten bereits mit 19, darunter 10 neuen Stücken, 96. Der Zulauf des Wiener Publikums wuchs zusehends. Neben den einheimischen neuen Singspielen gelangten in einer Stadt, in der das französische Singspiel bereits seine Wirkung erprobt hatte und die italienische Oper auf eine langjährige Pflege zurückblicken konnte, schon gleich die Comique und die Buffa der Monsigny, Grétry, Guglielmi, Anfossi, Paesiello und Genossen in deutschen Übertragungen zur Aufführung. Ebenso fanden vereinzelt Monodramen Bendas Aufnahme. Im selben Jahre 1781, in dem in der Leopoldstadt mit dem Kasperl die alte, zeitweise unterdrückte Stegreifburleske wieder erwachte, wurde Glucks taurische „Iphigenie" zum ersten Male in deutscher Übersetzung auf die Singspielbühne gebracht, und auch seine „Rencontre imprévue" war hier ein Jahr vorher unter dem Titel der „Pilgrimme von Mekka" erschienen. Die originalen deutschen Singspiele bleiben zeitweise freilich in der Minderzahl, aber dank der Bemühungen des Kaisers war Anfang der achtziger Jahre

immerhin eine geordnete selbständige Entwicklung des deutschen Wiener Singspiels angebahnt.

Wie unter diesen Verhältnissen der Spielplan des „Nationalsingspiels" aussah, dürfte schon eine Statistik der ersten beiden Jahre dartun:

1778

	[Dichter]	[Komponist]
Die Bergknappen	Weidmann	Umlauf
Diesmal hat der Mann den Willen	J. F. Schmid	Ordonnez
Röschen und Colas	Sedaine	Monsigny
Der Hausfreund	Marmontel	Grétry
Die Apotheke	Engel	Umlauf
Lucile	Marmontel	Grétry
Die Kinder der Natur	Kurz	Aspelmayr
Da ist nicht gut zu raten	Stephanie d. J.	J. Barta
Frühling und Liebe	Schmid	Ulbrich
Robert und Kalliste	Chiari [?]	Guglielmi
Die abgeredete Zauberei	Marmontel	Grétry
Sylvain	Marmontel	Grétry
Medea	Gotter	Benda
Der Liebhaber von 15 Jahren	Lanjou	Martini
Anton und Antoinette	Desboulmieres	Gossec

1779

Der verstellte Narr aus Liebe		Sacchini
Der Jahrmarkt	Gotter	Benda
Die beiden Geizigen	Falbaire	Grétry
Julie	Monvel	Dezède
Die schöne Schusterin	Stephanie d. J.	Umlauf
Das Rosenfest von Salency	Favart	Philidor
Die Liebe unter den Handwerksleuten	Goldoni	Gaßmann
Zemire und Azor	Marmontel	Grétry
Der Deserteur	Sedaine	Monsigny
Ariadne auf Naxos	Brandes	Benda

Ein ähnliches Aussehen ist auch den Spielplänen der nächsten Jahre eigen, nur daß in ihnen die Namen neuer eingesessener Librettisten und Musiker auftauchen.

In den Handlungen dieser Stücke wurden die in Buffa und Comique wie im vorlessingschen Charakterlustspiel beliebten Motive abgewandelt, daneben machen sich Einwirkungen des Ritterdramas, der Zauberoper und des Geisterromans bemerkbar. Texte auswärtiger deutscher Librettisten wie etwa des Leipziger Kaufmanns Bretzner wurden dann gern übernommen, wenn sie phantastische, romantisierende Stoffe bevorzugten. Gegenüber den gleichzeitigen nord- und mitteldeutschen Singspielen schlugen diese Wiener

Stücke demnach keine wesentlich anderen Richtungen ein, und auch Gestaltung und Dialogbehandlung ergeben im ganzen kein anderes Bild. Und doch lassen sich Unterschiede nicht verkennen. Nicht allein, daß die Abfassung der Texte an den bewährten lokalen Grundlagen festhält, viel salopper gehalten ist und österreichisches Idiom beimischt, daß französische und italienische Vorlagen häufiger und stärker durchschimmern, sondern vielmehr, daß von vorneherein die Beziehungen zum gesprochenen Schauspiel gelockerter sind und der Musik weit größere Rechte freiwillig eingeräumt werden. Was im nord- und mitteldeutschen Singspiel erst eine längere Entwicklung in verschiedenen Etappen hervorbrachte, bedeutete für das Wiener „Nationalsingspiel" bereits den Ausgangspunkt.

Den musikalischen Wiener Singspiel-Typus, wie er von nun ab lange Geltung behielt und seine Spuren nie ganz verwischte, spiegeln bereits Ignaz Umlaufs „Bergknappen" wider, mit denen das „Nationalsingspiel" eingeweiht wurde. Sie zeigen im Aufgebot der verschiedensten gegensätzlichen Stilelemente die Überfülle der musikalischen Anregungen, unter denen diese Frühkunst ins Leben trat und den Gefahren stilistischer Zersplitterung und Verworrenheit ausgesetzt war. Wir treffen große italienische Koloratur- und behende Buffonummern, orchestral untermalte Akkompagnato-Rezitative der Seria, Ensembles zu zwei und drei Stimmen mit Ansätzen zur Individualcharakteristik, Chöre mit eingeschobenem Solo, ferner Arien in Fux-Händelscher Geste, volkstümliche deutsche Lieder von warmer südlicher Melodik und draufgängerischen Wiener Bänkelsangs, Divertimentosätze für Bläser. Chromatismen und empfindsame melodische Wendungen prägen sich aus, die Einleitungssinfonie und der abschließende Rundgesang benutzen französische Formen. Diese gegensätzlichsten Stilelemente werden nicht in künstlerischer Sichtung verwandt, sondern ziemlich wahllos über das Stück ausgestreut; sie überschneiden sich, verursachen dramatische Fehlgriffe, verhüten zwar eine musikalische Monotonie, erzielen aber ein musikalisches Kunterbunt. Die zur Stegreifburleske laufenden Fäden sind nicht abgeschnitten, wohl wird jetzt der gesprochene Dialog zurückgedrängt. Gegenüber der ersten Etappe des nord- und mitteldeutschen Singspiels ist das Verhältnis von gesprochenen und musikalischen Teilen geradezu umgekehrt. Die musikalischen Teile begnügen sich nicht mit einzelnen Arien und Liedern und nehmen den Umfang der Volloper

an. Diese Singspielgattung kam nicht vom gesprochenen Schauspiel her, sondern von der Oper, zu der sie später ihre Meister in eigener Prägung auch wieder hinüberleiteten.

Ähnliche Stilvermischungen wie für Umlaufs „Bergknappen" waren auch für die anderen Stücke des Wiener „Nationalsingspiels" charakteristisch, bis Mozart mit der „Entführung aus dem Serail" (16. Juli 1782) die Wiener Singspielmusiker auf gemeinsamem Wege himmelweit überholte, von der Stilvermischung zur Stilverschmelzung fortschritt und kraft seiner genialen Gestaltung nach Goethes durchaus zutreffendem Worte „alles niederschlug". Trotzdem dieses Meisterwerk dem Wiener „Nationalsingspiel" geschenkt wurde, mußte das Institut Anfang 1783 seine Pforten schließen. Unter dem Personal waren Zwistigkeiten ausgebrochen, die deutschen Singspielkomponisten versagten bei der Mitarbeit, unter der Hofgesellschaft erlahmte das Interesse für die nationale Produktion. Die Buffa der Italiener gelangte wieder zum Zuge. Doch bald (Herbst 1785) begann sich das „Nationalsingspiel" aufs neue zu regen, der kaiserliche Hof wies ihm im Kärthnertor-Theater einen Platz an, wo nun Stücke von Stephan Ruprecht, Franz Teyber, Karl Ditters von Dittersdorf und anderen eine Heimstätte fanden.

Besonders Dittersdorfs Stücke „Doktor und Apotheker" (1786), „Betrug durch Aberglauben" (1786), die „Liebe im Narrenhause" (1787) halfen dem „Nationalsingspiel" wieder in die Höhe. Die Musik dieses geborenen Wieners, der den Kapellmeisterposten in Großwardein mit dem beim Breslauer Fürstbischof vertauscht hatte und sich nun mit zwölf sinfonischen „Metamorphosen" seinen Landsleuten im Konzert in Erinnerung brachte, entsprach mehr wie Mozarts „Entführung" dem Geschmack des breiten Wiener Publikums. Sie entfernte sich nicht so sehr vom traditionellen Ton und verlangte auch keine stärkere geistige Anspannung, sondern unterhielt, schläferte die Alltagsorgen ein und erfreute durch sinnlichen Wohlklang. Konnte sie sich auch nicht mit der „Entführung" messen, so übertraf sie doch den Durchschnitt damaliger Wiener Singspielmusik. Die teilweise von Stephanie dem Jüngeren, dem Librettisten der „Entführung", nach gewohnten Rezepten zusammengeflickten Texte, die wohl ein seltenes Tief deutscher Singspiel-Librettistik darstellen, sind in ein musikalisches Gewand gehüllt, das die stilistische Buntheit zwar durchaus nicht im Sinne Mozarts meisterte, wohl aber

Abb. 16

Abb. 17

J. Umlaufs „Bergknappen“

durch künstlerische Beweglichkeit, buffoartige Verspottung kleinbürgerlicher Schwächen, durch süddeutsch volkstümliche Lieder, Ensembles und Orchesterwitze zu fesseln vermochte. So rasch diese Singspiele die Herzen der Wiener eroberten, sie konnten nicht verhindern, daß das „Nationalsingspiel" bereits 1788 wieder aufgelöst wurde. Die italienische Oper blieb Siegerin und hielt sich, ungeachtet einzelner erneuter Singspielversuche, bis ins erste Dezennium des kommenden Jahrhunderts (1806).

Während das Wiener deutsche Singspiel unter diesen Umständen auf der kaiserlichen Bühne verstummte, entfaltete es sich an den beiden Privattheatern in der Leopoldstadt und auf der Wieden. Jenes leitete Karl Marinelli, dieses (seit 1789) Emanuel Schikaneder, der gefeierte Hamletspieler und genialische Theaterregisseur, der später (1801) das Theater an der Wien erbaute. Marinellis Hausdichter waren Karl Friedrich Hensler und Joachim Perinet, seine Hauskomponisten Musiker wie der mährische Kapellmeister Wenzel Müller. Schikander griff selbst zur Feder, um Zugstücke zu schaffen, und fand in dem böhmischen Tenor Benedikt Schack und anderen, vor allem in seinem Logenbruder Mozart hilfsbereite Musiker. Eine ganze Schar literarischer und musikalischer Mitarbeiter schloß sich ihnen an.

Unter dem Einflusse dieser beiden Konkurrenzbühnen, die in der Jagd nach der Gunst des Publikums alles mögliche taten, um einander den Rang abzulaufen, nahm das Wiener Singspiel besondere Formen an. Die alte Lokaltradition der Stegreifburleske wurde besonders aufgegriffen. Kasperl und dummer Anton schlüpften in die verschiedensten Verkleidungen und wurden bald von einer Schar Genossen begleitet. Die sprachliche Ausdrucksweise bediente sich des Jargons der Vorstadtstraße, die naiv skeptische, sentimental ironisch gefärbte Wiener Art verzerrte sich zur jämmerlichen Karikatur. Der sensationellen Ausstattung, dem Dekorations- und Maschinenwesen wurde, auch wenn es die Mittel zeitweise nicht gestatteten, eine Sorgfalt zu teil, die man auch in Wien bei der Singspiel-Inszenierung bisher nicht gekannt hatte.

Die Vorliebe für solche Volkstypen und glanzvolle Aufmachungen verschuldete es, daß die eine Richtung dieses Wiener Singspiels in der Befriedigung niedriger Volksinstinkte schließlich ihre Hauptaufgabe erblickte und in die Zauber- und Musikposse versackte. Daneben

besaß die andere, ohne daß sie dem volkstümlichen Element und den Regiekünsten Abbruch tat, doch Kraft genug, das phantastische Märchen- und Zauberstück auf der Linie der großen Oper zu halten.

Ein ganzer Kreis Wiener Musiker, aus denen Paul Wranitzky („Oberon" 1790), Franz Xaver Süßmayr („Der Spiegel von Arkadien" 1794, „Soliman II." 1799), Ferdinand Kauer („Das Donauweibchen" 1795), Johann Schenk („Der Dorfbarbier" 1796), Joseph Weigl („Die Schweizerfamilie" 1809) herausragen und zu denen sich aus München Peter Winter („Das unterbrochene Opferfest" 1796, „Das Labyrinth oder der Kampf mit den Elementen, zweiter Teil der Zauberflöte" 1797) gesellte, feierte mit Zaubersingspielen und Singspielidyllen Erfolge. Sie waren ihren Kollegen in Schwaben und Bayern an Talent und Schulung nicht selten weit überlegen. Ihre Stücke bildeten Umwelt und unmittelbare Nachfolge des Meisterwerks deutschklassischer Gestaltung, das mit Mozarts „Zauberflöte" (1791) herauswuchs. Andere glitten freilich nicht nur gelegentlich abwärts; Wenzel Müller landete von seinen Singspielen, dem „Sonnenfest der Brahminen" (1790) und den „Schwestern von Prag" (1794) schließlich beim „Thaddädl, dem dreißigjährigen Abc-Schütz" (1799) und bei den anderen an 200 Musikpossen, die in ihren an Wiener Gefühlsseligkeit überfließenden, schon bald von den „Bierhäuselmusikanten" gefiedelten Gassenhauern ihre Stärke hatten und außerhalb von Singspiel und Oper der späteren Operette vorarbeiteten. Gegensätze standen einander gegenüber, die einen blieben der Oper nahe, die anderen kehrten zur gesprochenen Komödie mit Musikeinlagen zurück.

REFORMOPER UND GIOCOSA

Das dramatische Genie, das der deutschen Nationaloper vielleicht schon in den sechzig- und siebziger Jahren zum vollen, alle Hindernisse überwindenden Sieg hätte verhelfen können, blieb außerhalb des Kreises. Seine dramatische Sendung und künstlerische Kraft erprobten sich jenseits von deutscher Nationaloper und deutschem Singspiel.

Christoph Willibald Gluck, der von der bayrischen Ostgrenze stammende Komotauer Jesuitenzögling und Schüler des Mailänders Sammartini, war weit in der europäischen Welt herumgekommen, ehe er um die Mitte des Jahrhunderts als kaiserlicher Kammerkomponist seinen ständigen Wohnsitz in Wien aufschlug. Die Reisen hatten in ihm unvergeßliche Eindrücke hinterlassen, die Pariser und Londoner Aufenthalte seine Sympathien für Rameau und Händel begründet, denen freilich erst viel später künstlerische Wirkungen entsprossen. Schon als siebenundzwanzigjähriger Musiker hatte er das Glück, seine erste Oper (1741) auf der italienischen Bühne zu sehen, für die er seitdem zwei Jahrzehnte hindurch unermüdlich ein Werk um das andere schuf. Das Vorbild des Mailänder Lehrmeisters wird erkennbar, dann das moderner italienischer Meister Traëttascher Richtung. Dabei schleichen sich immer wieder persönliche Züge ein, es fällt das Rütteln an überlieferten Grundrißbildungen und Ausdrucksformen auf, der den dunklen Seiten des Lebens zugewandte Blickpunkt. Auch der französischen Comique galt seine künstlerische Tätigkeit, und ihren freieren und reicheren Formen hatte er vielfache Anregungen zu verdanken. Bis im Wiener Zirkel des Grafen Durazzo und des Dichters Calsabigi eine völlige Schwenkung seines Schaffens sich vollzieht, die letzten Brücken zur italienischen Oper fallen und das neue Reformwerk schlackenlos in Erscheinung tritt.

War mit den Regeneratoren der italienischen Oper, den Perez, Terradeglias, Traëtta, Jommelli, die Morgenröte eines neuen musikdramatischen Ideals heraufgezogen, die durchgreifenden Reformen

vermochte erst ein Genie vom Range Glucks zu erzwingen und im „Orpheus“ („Orfeo ed Euridice“ 1762), der „Alceste“ (1767), der „Iphigenie in Aulis“ („Iphigénie en Aulide“ 1774), der „Iphigenie auf Tauris“ („Iphigénie en Tauride“ 1779) zu verwirklichen.

Das Wesen des neuen Reformwerks wurde bestimmt durch den keine schwächlichen Kompromisse duldenden Bruch mit der italienischen Barockoper, den organischen Neuaufbau des musikalischen Dramas aus seinen dichterischen und musikalischen Elementen, die klassizistische Verkörperung großer Menschheitsideen. Die Grundlagen bildeten der gesäuberte, ethisch gewandelte Text, der die Metastasianische Librettistik abschüttelte, die veränderte Architektur des musikalischen Aufbaus, die Rezitativ, Arie, Chor und Instrumente zur neuen monumentalen Einheit verschmolz. Die musikalische Charakterisierung schuf Helden, die von moderner Individualpsychologie gleich weit entfernt blieben wie von konventionell schematischer Maskierung, vielmehr auf den Urzug ihres Seins hin gestaltet sind. Abseits barocker Buntheit und Überladung wurden in fast asketischer Strenge Einfachheit und Klarheit ebenso oberste Forderungen wie die idealistische künstlerische Auffassung und ihr im Gleichgewicht schöpferischer und ordnender Kräfte gewonnener Ausdruck, der Verzerrung und Überschwang meidet, ohne intellektueller Kühle zu erliegen. Wie einerseits die Gefahr musikalischer Überwucherung und damit dramatischer Veräußerlichung, so wurde anderseits dramatische Selbstherrlichkeit auf Kosten des Musikalischen gebannt. Gelöst von der ancien régime-Kunst und getragen von zeitgenössischen Geistesströmungen wuchs aus hohem edlen Pathos, aus Reinheit und Mäßigung in tektonischer Geschlossenheit zur selben Zeit das neue musikalische Drama heraus, in der Lessings „Laokoon“ und Goethes erste „Iphigenie“ entstanden.

Italienisch sensualistische wie französisch rationalistische Züge waren aus Glucks Reformdrama nicht völlig geschwunden. Allein sie konnten die Originalität und Eigengesetzlichkeit von Glucks Neuschöpfung nicht beeinträchtigen. Das Genie verfolgte und erreichte unbeirrt das Ideal, das in seinem Innern in vollendeter Klarheit und tiefster Ergriffenheit lebte, und war dabei nicht entwurzelt, sondern zog seine geistigen Energien aus dem heimatlichen Boden, aus dem es hervorgegangen war. So unwiderstehlich war die Macht der künstlerischen Kräfte, daß sie dem Reformdrama übernationale Wirkung errang.

Auch in den italienischen Opern des zum neapolitanischen Führer emporgestiegenen Bergedorfers Hasse stoßen wir auf Eigentümlichkeiten, die ihre deutsche Herkunft nicht verleugnen. Noch häufiger in jenen, die Händel nach den Hamburger Jahren für die Londoner italienische Bühne geschrieben hatte. Vom „Rinaldo" (1711) bis zur „Rodelinde" (1725) und zum „Orlando furioso" (1732) breiten sich immer wieder Szenen aus, die in der Charakterzeichnung, den Kantilenen und Rezitativen, den Naturschilderungen von einer seltenen Ursprünglichkeit und Innerlichkeit Zeugnis ablegen, aber zugleich auch davon, daß ihr Gestalter trotz des langen Wirkens in der Fremde weder italienisiert noch anglisiert worden war. Während jedoch Hasse und Händel im Gesamtstil bei der italienischen Barockoper verharrten und Händel erst jenseits der Oper überhaupt mit seinen Oratorienschöpfungen sein Reformideal voll verwirklichen konnte, erstritt Gluck innerhalb der Oper selbst deutscher Dramatik den Sieg. Die schlichte Innigkeit der „Melodia Germanica" blüht auf, kühne harmonische und bildhaft malerische Züge individualisieren das Kolorit. Von der Totenklage und dem Furioso des „Orpheus" bis zu den Orestszenen der taurischen „Iphigenie" gewahren wir nicht nur textlich, sondern vor allem in der musikalisch dramatischen Gesamthaltung die andere Welt, der diese Werke zugehören. Auch wo Beziehungen etwa zu Rameauschen Tombeauszenen und Traëttaschen Furienchören, also zu selbst aus ihrer Umgebung herausragenden dramatischen Hauptwerken, noch sichtbar werden, wird in der rißlosen Verschlingungsart von Arie und Rezitativ, von Monolog und Chor, im lapidaren, an Händel erinnernden Ausdruck und Linienverlauf, in den ehernen, von unerbittlichem Ernst durchwehten c moll-Klängen und -Rhythmen der Abstand deutlich sichtbar. Keine stärkere Spur eines primo huomo oder einer prima donna bleibt an den Hauptgestalten mehr haften, Secco, Virtuosenkoloratur und konzertante Abschnitte verschwinden, da ihnen kaum ein Raum mehr zufallen kann. Alle dichterischen und musikalischen Mittel dienen nicht mehr galanter ancien régime-Kunst, sondern dem ernsten musikalischen Drama, das die antiken Stoffgebiete mit frischem Geiste erfüllt, die Verhältnisse von Dichtung und Musik neu regelt, ohne jener einen Vorsprung zu gewähren, und die künstlerische Struktur deutschen Anschauungen unterwirft.

Allerdings verzichteten die Texte der Gluckschen Reformwerke auf die deutsche Sprache. Sie blieben gleich denen Hasses und Händels

italienisch und wechselten dann ins Französische hinüber. Die italienische Fassung war bedingt durch die Örtlichkeit der ersten Aufführungen, der Schritt zum Französischen konnte um so leichter unternommen werden, da Glucks Opernideal sich in mancherlei Punkten mit dem der französischen Nationaloper berührte. Daß Gluck, der Komponist Klopstockscher Oden, einen deutschen Urtext außer acht ließ und sich dadurch von den Weimarer und Mannheimer Vorkämpfern der deutschen Nationaloper absonderte, mochte wohl durch die damals noch zu geringe Tragfähigkeit der geistigen und gesellschaftlichen Grundlagen der jungen Nationalbühne begründet sein. Ihr fehlte noch die breitere Basis, die eine ungehemmte, umfassende Verwirklichung des Reformideals verbürgte. Noch Johann Friedrich Reichardt war es selbst an der durch Friedrich Wilhelm II. umorganisierten Berliner Hofbühne nicht vergönnt, seine beiden dem neuen musikdramatischen Ideal zustrebenden, deutsch durchfühlten Opern „Andromeda" (1787) und „Brenno" (1789) des italienischen Umhangs zu entkleiden. Die Verwirklichung seines Reformideals konnte Gluck mit Recht dort erwarten, wo wie beim Grafen Durazzo oder in Pariser Salons seinen Plänen und Neuschöpfungen besonderes Verständnis entgegengebracht wurde.

Man mag sich zu diesen Vorgängen stellen, wie man will, sie verurteilen oder anerkennen, jedenfalls berechtigen sie nicht zu voreiligen Schlüssen auf den allgemeinen Charakter des Reformwerks. Waren auch die Texte von Raniero da Calsabigi, Fr. L. G. L. Du Roullet und Nicolas François Guillard in fremden Sprachen geschrieben und vermochten sie sich außerdem den Einflüssen italienischer und französischer Librettistik nicht zu entziehen, so erfolgte doch ihre Gestaltung, die verschiedentlich den Grad künstlerischer Meisterschaft erreichte, im engsten Zusammenhang mit Glucks Reformideen und dadurch mit deutscher Dramatik. Entstanden Glucks Reformwerke auch jenseits von deutscher Nationaloper und deutschem Singspiel, die Fremdsprachigkeit der Texte und stilistische Annäherungen an die französische Nationaloper stempelten sie ebensowenig zu rein französischen Leistungen wie etwa die französische Abfassung der Schriften Friedrichs des Großen die größte deutsche Staatspädagogik zu einer napoleonischen. Ein großer Künstler verliert durch Gebrauch fremder Kunstmittel nicht die nationale Eigenart, die selbst bei kleinen Talenten, die sich

ins Schlepptau ausländischer Kunst begeben haben, noch durchschimmert. In seiner innersten Natur blieb Gluck von den Franzosen ebenso getrennt wie von den Italienern.

Glucks Reformwerk ist erfüllt von deutsch klassischem Operngeist. Die Pariser empfingen es ohne nationalistische Empfindlichkeit, die zeitweise erbitterte Feindseligkeit regte sich erst nach dem unvorsichtig heraufbeschworenen Kampfruf an Italien und legte sich, als das Nebeneinander von Glucks Reformwerk und italienischer Oper erkannt war und die Wagschale sich zusehends der Seite Glucks zuneigte. Ähnlich wie mit Glucks Reformwerk verhält es sich auch mit Mozarts Giocosa.

Wolfgang Amadeus Mozart zählt zu jenen seltenen großen künstlerischen Erscheinungen, die sich den verschiedenen Generationen immer wieder in einem anderen Lichte zeigen und wohl nie auf eine endgültige Formel gebracht werden können. Als Mensch hatte er nach außen nichts Blendendes an sich und konnte er auch keine glanzvolle Stellung erlangen. Als Künster sog er in größtem Umfang, aber nicht wahllos auf, was deutsche, italienische und französische Musik seiner Zeit darbot, um mit Hilfe dieser Materialien in wundervoller Läuterung und eminenter Gestaltungskraft seine von ihm innerlich geschauten Meisterwerke aufzubauen. Welcher Gegensatz zwischen ihm und Gluck! Die verschiedenartige innere Organisation künstlerischer Schaffenstätigkeit, Glucks absolut angewandte Denkkraft und Mozarts mehr gefühlsmäßige Erfassung, Glucks Grundsatz, über den Dramatiker den Musiker zu vergessen, während Mozart doch eher zur italienischen Auffassung und reicheren musikalischen Behandlung neigte, Glucks Typisierung und Mozarts Individualisierung der Bühnengestalten, die Verwurzelung des einen mit der älteren, des andern mit der jüngeren Generation, alle diese Züge hätten die beiden in der Oper doch wohl stets von einander getrennt, auch wenn Mozart unbefangen und in eigenem Studium mit dem Sinn des Gluckschen Dramas vertraut geworden wäre und den direkten Anschluß an die Reformoper hätte finden wollen.

Aus der von ihm ebenso heiß geliebten wie später tief gehaßten Salzburger Heimat war Mozart als klavierspielendes Wunderkind in die Pariser und Londoner Salons eingezogen und hatte auch als jugendlicher Opernkomponist der Mailänder Bühne Aufsehen erregt. Das Schicksal des Wunderkindes blieb ihm jedoch nicht erspart,

rasch war der kleine Musiker über einen neuen Gegenstand gesellschaftlicher Sensation vergessen. Ein Blick auf Instrumentalstücke des Achtzehnjährigen enthüllt die Gegensätze seines Wesens. Seelische Spannungen entladen sich mit aller Macht, dämonische Leidenschaftlichkeit droht die Schranken zu sprengen, und dann weben liebenswürdige Anmut und graziöse Beschwingtheit zarte Schleier lyrischer Schönheit. Zu einer wundervollen Einheit vermochte er später die anscheinend unversöhnbaren Gegensätze seiner Natur künstlerisch zu verschmelzen. Auf der großen Reise nach Mannheim und Paris, die seine künstlerische Weiterbildung fördern und ihm Aussichten auf eine angemessene Stellung eröffnen konnte, stürmten die ersten großen und tiefsten Erlebnisse auf ihn ein, deren künstlerische Wirkungen erst die späteren Jahre in voller Stärke zeigen sollten. Die Mannheimer Nationaloper packt ihn: „Jede Nation hat ihre Oper, warum sollen wir Teutsche sie nicht haben?" Der Gedanke an sie verläßt ihn fortan nicht mehr und begleitet ihn das ganze Leben. Zugleich kommt ihm immer mehr zum Bewußtsein, daß es ihm versagt sei, sein künftiges Dasein nach eigenem Ermessen einzurichten, sein Schicksal selbst zu bestimmen. Eine Art von Fatalismus gegenüber der äußeren Welt erfaßt ihn; in die dämonische Wesensart, die eine Seite seiner Natur, ergoß sich ein neuer Strom dunkler Kräfte. Jedoch nach dem „Idomeneo" zerschlägt der 25jährige erzbischöfliche Konzertmeister in Auflehnung gegen unerträgliche obrigkeitliche Gewaltakte die Fesseln, die ihn an die Heimat binden. Seitdem lebte er als sein eigener Herr im großen Wien, wo die alten Meister gewirkt hatten und die neuen schufen. Ein reifes Werk um das andere verläßt die Werkstatt, zu hunderten bereits geschaffenen gesellen sich hunderte neue. Auch ein günstiger äußerer Aufstieg schien sich anzubahnen, bis in den letzten Lebensjahren bitterste wirtschaftliche Not hereinbrach und der Tod dem, der in stille, müde Resignation versank und wie selten einer die seelische Disposition zum „Requiem" in sich trug, die Feder aus der Hand nahm.

Mit der Oper war Mozart bereits in jungen Jahren in engeren Kontakt gekommen. Auf den Gebieten der Buffa wie des Wiener Singspiels wagte er schon als Knabe Erstlingsversuche. Auf drei Reisen hatte er das Mutterland der italienischen Oper geschaut und ihr Tribut gezollt. Die in München gespielte „Finta giardiniera" (1775)

des kaum Zwanzigjährigen offenbarte ein von Natur aus näheres Verhältnis zur freieren und musikalisch reicheren Buffa und ließ bereits eine eigene, von der zeitgenössischen Buffa abzweigende Wegrichtung erkennen. In Paris verfehlten auf ihn ästhetische Auseinandersetzungen des Encyklopädistenkreises sowie die großen Chorszenen der tragédie lyrique nicht die Wirkung. Äußere Umstände trieben ihn im „Idomeneo" (1781) zur Seria, in der er jetzt eine künstlerische Kraft entfaltete, wie sie ihm später auf diesem Gebiete nicht mehr zu Gebote stand, in der er Glucksche Mittel für die gewaltigen Chorszenen aufgriff und mit der musikalischen Zeichnung besonderer Bühnengestalten, der Ensemblebehandlung und Orchestersprache, vor allem mit dramatischen, nicht theatralischen Gesichtspunkten einem deutschen Ziel zusteuerte. Das war schon die Leistung eines jungen Meisters von Zukunft, der dem Gefüge von Nummern und Szenen, von Modestücken und genialen Würfen eine große Linie zu geben vermochte. Nach Buffa und Seria wandte er sich auf der Höhe persönlicher künstlerischer Gestaltung dem Wiener Singspiel zu, mit der „Entführung aus dem Serail" ging sein langgehegter, sehnlichster Künstlerwunsch in Erfüllung. Die Wiener Theaterverhältnisse verhinderten jedoch zunächst seine weitere Mitarbeit am Nationalsingspiel und zwangen ihn, zur Buffa zurückzukehren. So entstanden „Le nozze di Figaro" (Wien 1786) und der „Don Giovanni" (Prag 1787).

Mozart selbst hatte dem Wiener Theaterdichter Lorenzo da Ponte vorgeschlagen, Beaumarchais' „Le mariage de Figaro" zu einem Operntext umzuarbeiten. Diese französische Vorlage war ein wirbelwindartig vorübersausendes Gesellschaftsstück, ein in eine kecke Satire gekleidetes „J'accuse", das aufschreckende Flammenzeichen drohender Ereignisse, das auf der Komödienbühne grell beleuchtete, worüber in der Publizistik und in den Salons Frankreichs vorher schon tausendmal diskutiert worden war. Da Pontes Neugestaltung ergab kein notdürftiges Flickwerk, in dem gegenüber der Vorlage nicht viel mehr als der Titel und das durcheinander gewürfelte Gerippe der Handlung übrig blieb, sondern eine künstlerische Leistung von Rang, bei der zwar Änderungen und Wandlungen stattfanden, die nicht zuletzt von der Rücksicht auf die Opernbühne diktiert waren, allein Hauptlinien, Grundcharakter und Problemstellung im ganzen unberührt blieben. Nicht zum ersten Male wurde ein Stoff des

französischen Schauspiels einem italienischen Operntexte zugrunde gelegt, aber ungewöhnlich war die starke Annäherung der Gestaltung an das Literaturdrama. Immerhin erhob diese Annäherung noch nicht so sehr Anspruch auf eine der französischen Komödie gleichartige Dichtung, sondern suchte im Rahmen eines auch Metastasianische Kunstgriffe nicht verschmähenden, immerhin über die landläufige Librettistik hinausreichenden Buffatextes vor allem der Musik die Möglichkeit ungehemmter Entfaltung zu bieten. Wie bei der „Entführung" wurde auch hier die Mitarbeit Mozarts an der Operndichtung deutlich fühlbar. Da Ponte und Mozart verbanden sich zur Gestaltung eines aktuellen Sittenstücks: vor dem weltgeschichtlichen Hintergrund der heraufziehenden Gesellschaftskatastrophe wurde das Liebesproblem der galanten Welt, die Realität des ancien régime aufgerollt.

Mozarts Musik entzog sich nicht den Einflüssen der Buffa und Comique, erhielt aber hierdurch keineswegs einen bunten, eklektischen Charakter. Die fremden Elemente waren nur Baumaterialien, die dem innerlich geschauten Werk nutzbar gemacht wurden. Was an weicher, von zarter Melancholie und schwärmerischer Sehnsucht erfüllter Kantabilität, an rhythmischer Beweglichkeit und feinnerviger Chromatik von ihnen ausging, nahm eine besondere Färbung an. Was an Melodik und Klangkolorit, an harmonischen, rhythmischen und kontrapunktischen Eigentümlichkeiten auch außerhalb der Oper seinem subjektiven Künstlertum entsprang, floß nun der Figaromusik zu. In intuitiver Erfühlung durchleuchtet Mozart die Charaktere und nimmt sie durchweg ernst, nicht bloß als Träger der Schellenkappe. Aus den Figuren der Buffa, so genial sie von einzelnen Italienern erfaßt und so reich sie von ihnen mit originellen Zügen ausgestattet wurden, werden durch Mozarts Musik lebendige Menschen, die, mochten sie auch in den Jargon der Buffa und Comique verfallen, sich doch vom national italienischen und französischen Boden loslösten und das reichbewegte Bild des rätselhaften Weltspiels widerspiegelten. Als Kontrastgestalten helfen sie, einen ethischen Horizont herzustellen.

Die Charakterzeichnung erstreckte sich nicht allein auf die Sologesänge, sondern auch auf die Ensembles, die hier in den Mittelpunkt gerückt wurden und durchweg zu einem wundervollen blutdurchtränkten Ganzen zusammenwuchsen. Sie sind dramatisch durch

Charakteristik und Situation bestimmt, genügen aber zugleich durch tektonische Gliederung und Geschlossenheit höchsten musikalischen Anforderungen. Das mit feinster Subtilität und geradezu sinfonisch behandelte Orchester dient der Verlebendigung der dramatischen Vorgänge. Ein Orchesterbild entwickelt sich heraus, das trotz aller Beziehungen zur Buffa wie ein völlig neues Gebilde erscheint und durch seinen Bläserklang neuartige Farben aufglühen läßt.

Der Musiker hätte Arie, Ensemble und Orchester im einzelnen noch so genial gestalten können, der „Figaro" wäre nicht zu einer Einheit verschmolzen, wenn die disparaten Teile, die sich bei der musikalischen Arbeit ergeben mußten, nicht ein gemeinsames Band umschlungen hätte. So verzichtete Mozart für die heiteren Szenen auf Eigentümlichkeiten der Buffa, auf Karikatur und Groteske, allerdings auch auf eine von dickeren Kontrabaßfundierungen befreite Leichtigkeit. Gegenüber der sich damals von der Buffa immer mehr ablösenden Semi-Seria mied er den direkten Anschluß ernster und erregter Abschnitte an die Seria. Wo er reine Buffa- und Seriamittel anwandte, waren sie durch höhere Zwecke geboten, hielten sich aber auch innerhalb bestimmter Grenzen, die weder andauernden Gefühlsüberschwang, noch überquellenden Koloraturreichtum duldeten. Eine unvermittelte, unbegründete Nebeneinanderstellung gegensätzlicher Stilarten, wie sie von damaligen Buffonisten ziemlich unbekümmert zugelassen wurde, widersprach den Vorstellungen, die ihn schon in der Entstehungszeit der „Entführung" geleitet hatten. Er suchte vielmehr zur gemeinsamen Wurzel des Tragischen und Komischen zu gelangen und stilistisch eine mittlere Linie zu gewinnen, die sich gelegentlich mehr der ebenfalls von der Buffa abzweigenden Opera giocosa näherte und nicht planlos zwischen den Extremen hin- und hersprang. Aber wie von der Buffa und Semi-Seria schied ihn die Auffassung des Librettos doch auch von der landläufigen Giocosa. Im „Figaro" glückte ihm eine intensivere Angleichung und Verschmelzung verschiedenartiger Opern- und Musikelemente zu einem einheitlichen, von Shakespearescher Freiheit erfüllten musikalischen Komödienstil. Dem damals zeitgemäßen Problem, Buffa und Seria miteinander zu versöhnen, ist er in unvergleichlich tieferer Weise nachgegangen als die meisten seiner Zeitgenossen. Gegenüber Beaumarchais' Revolutionsstück, das im Wandel der Zeiten seine Schlagkraft verlieren mußte, gegenüber der Wie-

ner Buffa, deren Leistungen mit der veränderten Geschmacksrichtung bald in völlige Vergessenheit gerieten, schuf er ein einzigartiges Meisterwerk, das seine Jugendfrische unvermindert bewahrte, da es in künstlerischer Vollendung aussprach und verklärte, was zu allen Zeiten die menschlichen Herzen bewegte. Mozarts Figaromusik versetzte in eine Welt von unendlicher Weite, Tiefe und Reinheit, in der Beaumarchais' und Da Pontes Realistik restlos unterging.

Wie das Figaro-Textbuch fußte auch das des „Don Giovanni" auf einer romanischen Vorlage, auf Bertatis gleichnamigem Operneinakter, der mit der Musik Giuseppe Gazzanigas kurz vorher über die Venezianer Bühne gegangen war. Der Einakter reihte sich jenen Dramen an, die schon seit Jahrhunderten dem tollkühnen, dämonischen Renaissancemenschen, der künstlerischen Verkörperung sinnlich verlangenden Menschentums, je nach Land, Zeit und Weltanschauung charakteristische Züge aufgedrückt hatten. Für Da Pontes Neudichtung bestand schon durch die Dehnung des Einakters die Voraussetzung, hier in ganz anderer Weise als gegenüber der Dichtung Beaumarchais' einzugreifen und selbständig zu verfahren. Wie beim „Figaro" kam auch hier im Verein mit Mozart ein Textbuch zustande, das in der Übertragung der einzelnen Personen und Vorgänge auf größere Flächen, im Herausarbeiten einer der Titelfigur ebenbürtigen, ihr jedoch zugleich möglichst unähnlichen Gegenspielerin, in der oft meisterhaften, an Metastasio geschulten, von Weitschweifigkeit und Übertreibung gleich weit entfernten italienischen Sprache eine ausgezeichnete Umwandlung der fremden Vorlage für die neuen Verhältnisse bedeutete, ohne jedoch bei allem Abbiegen von herkömmlicher Giocosa-Librettistik italienische Textgestaltung gänzlich außer acht zu lassen. Es berührte Probleme, welche die Zeitgenossen fesseln konnten, spannte vom Anfang bis zum Ende des Spiels einen weiten Bogen, der die heterogensten Personen, Geschehnisse und Stimmungen in sich schloß, und zog vor allem der Phantasie des Musikers keine einengenden Grenzen. Auch die inspirierteste Musik hätte ein mißlungenes oder nur notdürftig zusammengeleimtes Don Juan-Buch nicht retten können, aber freilich verlieh erst Mozarts Musik dem Werke das innere Leben, das es seine Zeit siegreich überdauern ließ.

Mozart war sich bewußt, daß er hier den Weg, den er im „Figaro" eingeschlagen hatte, weitergehen müsse, weder eine Buffa mit seriö-

sem Einschlag, noch eine Seria mit Einschaltung von Buffoszenen zu schreiben habe, sondern eine Opera giocosa, die von ihm die Lösung neuer Aufgaben verlangte. Als reine Seria oder reine Buffa wären Stoff und Handlung auf der Bühne unerträglich geworden. Mozart hätte weder an eine Don Juan-Tragödie noch an eine Don Juan-Groteske Hand angelegt. Mit der Schwierigkeit der neuen Aufgaben steigerten sich seine Kräfte. In seinem Verhalten gegenüber der zeitgenössischen Opernproduktion bewegte er sich auch im „Don Giovanni" auf dem Boden des „Figaro". Alle die Einflüsse Christian Bachs, des Grétry-Kreises, der Italiener fielen gegenüber dem, was seine eigene Persönlichkeit leistete, kaum mehr stärker in die Wagschale. Sie mochten seine Einfälle und Vorstellungen gelegentlich befruchten oder, wenn sie von Nachteil waren, auch einmal ein Hemmnis bilden, konnten jedoch die Gestalten und Bilder nicht mehr näher berühren, die ihm vorschwebten und durch ihn ihre einzigartige Prägung erhielten.

Ausgehend von Buffa und Giocosa schuf Mozart seine eigene Don Giovanni-Oper und stellte das von ihm geschaute Drama vor das Prager Publikum, dem gegenüber er sich mancher in Wien notwendigen Rücksichten enthoben glaubte. In zahlreichen dramatischen und musikalischen Zügen, der überquellenden Melodienfülle, der Ensemble- und Orchestertechnik, der stilistischen Auffassung der Giocosa besteht mit dem „Figaro" eine nahe Verwandtschaft. Auch hier beherrschen individuelle, mit dem reichsten Innenleben ausgestattete Charaktergestalten echt Mozartscher Prägung die Bühne. Sie waren entzeitlicht zu einem höheren Leben als dem des Tages, weil sich in ihnen widerspiegelte, was immer wahrhaft und menschlich war. Und es verrät eine Kunst von ganz unerhörter Kraft, daß auch die in längst entschwundenen Zeiten wurzelnde, schon dem nächsten Jahrhundert in ihrer Ursprünglichkeit kaum mehr recht verständliche Ausnahmeerscheinung des Don Giovanni in diese Sphäre einging.

Gegenüber dem „Figaro" machen sich jedoch auch Unterschiede bemerkbar. War auch hier das Secco der realistische Vermittler des ungemein flüssig und lebendig sich abwickelnden Dialogs, so erlangte das Akkompagnato eine ganz andere Bedeutung. Donna Annas seelische Erregungen beim Tode des Vaters und bei der Erzählung des nächtlichen Erlebnisses, die Auseinandersetzung zwi-

schen Don Giovanni und dem steinernen Ritter werden in musikalisch großangelegten, dramatischen Akkompagnatoszenen behandelt. Die der zeitgenössischen Giocosa nicht fremden Visionen und Geistererscheinungen erfaßte Mozart mit der ganzen Kraft seines ethischen Empfindens und seines Willens zur Wahrheit. Die damalige Giocosa kam mit ihnen, wo sie vorhanden waren, nicht über die theatralische Zauberkomödie hinaus. Mozart aber trug in sie einen subjektiven Zug zum Höheren, Töne des Erhabenen und Überirdischen, von denen weder Da Ponte noch die zeitgenössischen Buffomusiker etwas wußten. Nicht eine gruselige Buffoszene spielt sich bei Mozart am Schlusse des Stückes ab, sondern der Endkampf zwischen Leben und Tod in seiner ganzen furchtbaren Größe. Die künstlerische Darstellung dieser Geschehnisse offenbart einen Ernst und eine Tiefe, die sich auf eigene Erlebnisse und Seelenstimmungen gegründet haben mußten. Einer Don Giovanni-Gestalt, wie sie in Mozarts Oper ihre Auferstehung feierte, einem Helden gigantischen Formats, der in der sogenannten Champagnerarie nicht als gewöhnlicher, gemeiner Wüstling, sondern als ein Sinnbild höchster, unbegrenzter Lebenslust erscheint, hätte ein Künstler nicht die Seele einhauchen können, der diesem Typus verständnislos gegenübergestanden wäre. Und ebenso erlebt war die Todesstimmung: aus der Komthurmusik klingt es wie ein Nachruf an den Vater und die Freunde, die ihm vor kurzem entrissen worden waren. Und wenn im d moll des Finale der steinerne Ritter als der unerbittliche Schuldeinforderer unerwartet an Don Giovanni herantritt, da war es wohl der eigene Todesgedanke, der ihn schreckensvoll erfüllte und ihm die Feder führte.

Mozart schrieb mit dem „Don Giovanni" eine Giocosa voll wundersamer Melodien, die weder den Helden dem Boden entzog, in dem er wurzelte, noch die überirdische Welt des Schimmers des Wunderbaren entkleidete. Für das Ewig-Menschliche, die Sehnsüchte und Irrungen des menschlichen Lebens fand er wie im „Figaro" den befreienden Humor, die leichte Ironie des Komödiendichters; die Geheimnisse des Jenseits enthüllte er mit dem Ernste des Tragikers. Die beiden hier verschärften Gegensätze vermochte er künstlerisch zu verknüpfen. In seiner Art des Vertiefens schuf er eine Giocosa, die von der zeitgenössischen Gattung in dieser Hinsicht sich völlig trennte und, wie schon Goethe hervorhob, „ganz isoliert steht".

In der unter äußerem Zwang erfolgten Wiener Bearbeitung wurde der Giocosa-Stil der Urfassung freilich nicht unwesentlich beeinträchtigt. Die Existenz dieser Bearbeitung hat später viel zu Mißverständnissen beigetragen.

Wie Glucks Reformwerk basierte auch Mozarts Giocosa auf Texten, die sich eines fremden Idioms bedienten, jedoch keineswegs nach den später angefertigten mißlungenen Verdeutschungen beurteilt werden sollten. Hier wie dort gibt sich die Absicht kund, über die herkömmliche Librettistik hinauszudringen. War auch Da Ponte von Reformideen im Sinne Glucks weit entfernt, Stoffwahl und Stoffgestaltung zeigen immerhin Bemühungen, ausgefahrene Geleise zu meiden und, wie er selbst aussprach, eine „fast neue Art des Schauspiels" in die Wege zu leiten. Ebensowenig war Mozart darauf bedacht, als Gestalter nachahmend oder selbständig weiterbildend in die Fußtapfen Glucks zu treten, aber bei aller Gegensätzlichkeit künstlerischer Schaffenstätigkeit und aller Sympathie für italienische Kunst traf er sich doch mit Gluck im Bekenntnis deutch dramatischer Grundanschauungen. Gewiß gibt Mozart den italienischen Buffastil nicht vollends preis, während Gluck auch stilistisch andere Pfade einschlägt, gewiß lassen sich zahlreiche weitere Unterschiede zwischen beiden wahrnehmen, aber die Kräfte, die den einen über die Seria, den andern über die Buffa hinaustrieben, entströmten letzten Endes doch denselben Energien deutscher Operngestaltung. Sie bewirken, daß sich zum Beispiel in Almavivas Szene „Hai già vinta la causa" Leidenschaft und Enttäuschung in explosiver Heftigkeit und mit geradezu dämonischer Gewalt entladen. Wie Hiebe auf Susannes Bräutigam sausen in der Arie die Läufe der Geigen nieder, wie in verzehrender Sehnsucht winden sich die chromatischen Gänge durch; weiterhin rezitativisch deklamierte Drohungen, sich aufbäumende Oktavensprünge, dann ein Abschluß im grellen Dur. Wir blicken auf den Seelengrund eines heißblütigen Menschen, der nicht bloß einen belustigenden geprellten Schürzenjäger der Buffa darstellt, der vielmehr von der Leidenschaft gepackt wird und ihr nicht entrinnen kann. Ähnliche Züge begegnen uns im „Figaro" wie im „Don Giovanni" Schritt auf Schritt. Schon aus ihnen wird das besondere Wesen der Mozartschen Giocosa verständlich.

Der merkwürdige Fall ereignete sich, daß die zur Höchstleistung erblühte Giocosa, die für die italienische Buffabühne geschrieben war, bis auf den heutigen Tag nur auf dem Boden ihre unverminderte

Lebensfähigkeit behauptete, dem sie entsprossen war und ihre seelischen Kräfte verdankte.

Glucks Reformwerk und Mozarts Giocosa entstanden jenseits von deutschem Singspiel und deutscher Nationaloper, aber ihr Geist wurzelte in deutschem Kulturwillen und deutscher Empfindung. Sie schwangen sich in künstlerisch höhere Regionen, als sie deutschem Singspiel und deutscher Nationaloper damals erst erreichbar waren.

Abb. 18

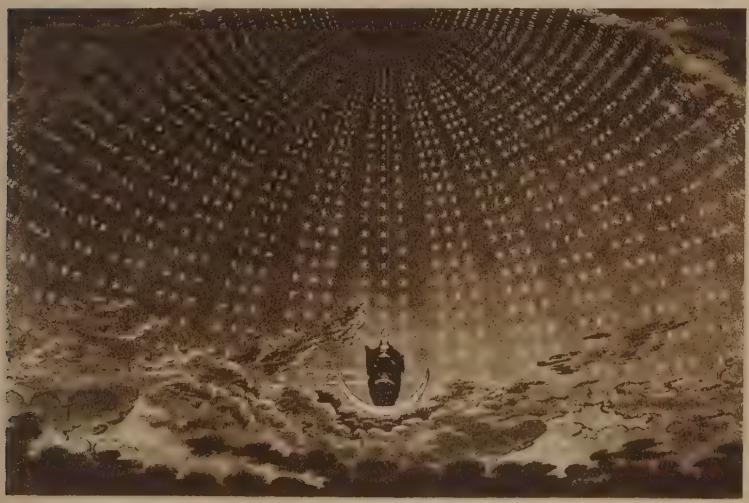


Abb. 19

W. A. Mozarts „Zauberflöte“

ZAUBERFLÖTE UND FIDELIO

Von der deutsch gestalteten Giocosa wandte sich Mozart in seinem letzten Lebensjahre (1791) wieder zum Wiener Singspiel. Schon mit der „Entführung aus dem Serail" hatte er ein deutsches Singspiel geschaffen, zu dem ihn immer wieder ein innerer Drang angestachelt hatte. Er war dabei von festen Grundsätzen ausgegangen, deren Niederschlag seine brieflichen Äußerungen aus der Entstehungszeit der „Entführung" ersehen lassen.

Mozart betrachtet die Oper als eine gegebene Kunstgattung, deren ästhetische Daseinsberechtigung ihm auf ihrer zweihundertjährigen Entwicklung begründet erschien und nicht lange Kopfzerbrechen verursachte. Er wägt das Verhältnis von Poesie und Musik ab und bekennt sich zur Auffassung, daß die Musik entscheidet. Es ist vielleicht kein bloßer Zufall, daß die Urhandlung der Liebe, die Innenwelt des Gefühls, in seinen Opern in den Mittelpunkt gerückt wird. Stellt er dabei auch durch Aufnahme Shakespearescher Kontrastfiguren diese Liebesidee unwillkürlich in einen ethischen Horizont ein, so erstrebt er dabei doch keineswegs etwa eine dramatische Gestaltung sittlicher Grundsätze oder philosophischer Ideen, die den Anspruch eines leitenden Grundgedankens für eine fortlaufende Opernreihe erheben. Auf die Lösung rein künstlerischer Ziele kommt es ihm an, auf eine freie Entfaltung der Kräfte der Musik, ohne jedoch diesen zur Willkürherrschaft zu verhelfen.

Der „Plan" des Operntextes ist bei Mozart die Urzelle, dieser „Plan" soll aus dem Geiste der Musik geboren sein. Der Komponist, aber nur derjenige, „der das Theater versteht", muß „selbst etwas anzugeben im stande" sein. Musikalische Ideen und musikalische Charakteristiken von Bühnenfiguren „spazierten schon in seinem Kopf herum", bevor einzelne Szenen in ihrer textlichen Fassung vorlagen, sie wurden in erster Linie durch die Gemütsbewegungen der handelnden Personen, viel weniger durch den sprachlichen Ausdruck hervorgerufen. In der musikalischen Charakterzeichnung liegt der Schwer-

punkt der Oper. Einem „gescheiten Poeten" obliegt die sprachliche Ausarbeitung, wobei dieser sich dem Musiker „gehorsam" unterzuordnen, Reime um der Reime willen schlechthin preiszugeben und „Wörter nur bloß für die Musik" zu schreiben hat. Diese Unterordnung sollte keine Geringschätzung der Poesie bedeuten oder einer Vernachlässigung der Sprache das Wort reden. Opera buffa und seria sind Gebiete, deren Ausdrucksmittel nicht wild durcheinander geworfen werden können. Unentwegt wird der musikalische Ausdruck der Affekte in den Gesängen verteidigt, aber in ihm wie bei den großen Neapolitanern nicht lediglich äußerliche Tonmalerei, sondern vor allem ein Mittel zur Darstellung von Seelenzuständen gesehen. Die Gestalten der Bühnenfiguren steigen im Innern auf und gewinnen in allmählich zu völliger Klarheit fortschreitender Erfühlung Umriß, Leben und Charakter, daß sie wie wirkliche Menschen vor uns stehen. Betont wird die Diskretion bei der musikalischen Darstellung von stärksten Leidenschaftsausbrüchen, eine „das Ohr auch in der schaudervollsten Lage niemalen beleidigende" Tonsprache, die fern vom ungeschminkten Naturalismus das Rohe, Krasse veredelt.

Ästhetische Anschauungen schließen sich hier zusammen, die das Schaffen des Opernkomponisten nicht auf somnambulische Zustände, sondern auf bewußtes Erfassen der in Frage kommenden Probleme zurückführen. Ein Musiker, der solche Gedanken in sich herumtrug, ging nicht wahl- und kritiklos an einen neuen Operntext heran. Diese Grundsätze verließen Mozart seitdem nicht mehr und begleiteten ihn zum Singspiel wie zur Giocosa.

Gottlieb Stephanie der Jüngere hatte in der „Entführung" die einfachen, wenig verwickelten, mehr auf „Empfindung und innere Gemütsbewegung als auf äußere Handlung" abzielenden Vorgänge des Bretznerschen Vorbildes in die Formen des Wiener Singspiels umgegossen. Mit der Wahl dieses Textes kam er den Wünschen Mozarts entgegen, und gemeinsam gingen nun beide an Umänderungen, die den Wiener Verhältnissen wie der musikalischen Gestaltung Rechnung tragen sollten. Mozart veranlaßt, der Musik in den einzelnen Akten über den norddeutschen Singspieltext hinaus einen breiteren Raum zu erschließen, Bretznersche Dialoge zu Gesangsstücken auszuarbeiten, und gedenkt dabei auch der Sänger und Sängerinnen, die für die Aufführung zur Verfügung standen. Die Entführungsszene, den Höhe-

punkt des Stückes, läßt er vom Anfang des dritten Aktes an den Schluß des zweiten verlegen, während für den dritten Akt eine „ganz neue Intrige" ersonnen werden sollte. Der Schluß des Singspiels erfährt unter den Händen der beiden Bearbeiter eine völlige Wandlung. Der Bassa wird nicht wie bei Bretzner als Vater des die Geliebte aus dem Harem gewaltsam befreienden spanischen Edelmanns Belmonte erkannt, sondern er verzeiht als aufgeklärter Herrscher großmütig und menschlich, wie Joseph II., wie Lessings Sultan Saladin und Goethes König Thoas.

Auch Mozarts Musik schloß sich dem Stil des damaligen Wiener Singspiels an. Nicht in jener maßlosen Übertreibung des tollen Kunterbunts mannigfacher Stilarten, wofür Umlaufs „Bergknappen" ein Beispiel bieten, sondern besonnen verknüpfte er Stilelemente der Buffa und Comique mit süddeutscher Liedmusik und erweiterte den Kreis auf das Instrumentalkonzert und ältere Oratorienakkompagnato. Auch eine kurze Melodramstelle fehlt nicht. Ein Ausgleich dieser mannigfachen Stilelemente, die unter den Händen kleinerer Talente nicht selten einen bunten Wirrwarr erzeugten, konnte nur durch einen Künstler bewirkt werden, der die Kraft besaß, die Risse einigermaßen zu kitten und die stilistischen Gegensätze weniger fühlbar zu machen. Dies gelang Mozart durch die höhere Auffassung des Stoffes und die musikalische Charakterzeichnung, die er einzelnen Personen zu teil werden ließ. Nicht die musikalische Personencharakteristik an sich, die in der Buffa und Comique, auch im deutschen Singspiel schon lange heimisch war, bedeutet Mozarts Leistung, sondern die Art, wie er die vorhandenen Mittel etwa für die ihm vorschwebende Kontrastfigur zu Belmonte ausnutzte und seinen Osmin, den Haremswächter, schuf. Da wächst eine der großen, plastischen, echt Mozartschen Gestalten heraus, wie wir sie in seinen Meisterwerken bewundern, die, wenn sie einmal auf der Bühne erschienen sind, als unvergeßliche Bilder in der Erinnerung weiterleben.

Die Personen der „Entführung" trugen fremdländische Kostüme und sangen verschiedentlich mit italienischen und französischen Ausdrucksmitteln, aber die Seele, die ihnen Mozart eingehaucht hatte, verleugnete nicht ihre deutsche Herkunft. Sind die Spuren der Übergangszeit, der das Wiener Singspiel damals unterworfen war, auch in noch unverschmolzenen Stilbestandteilen bemerkbar, die Gefühlswelt, die aus den Personen meist sprach, gab dem Stück doch einen

stark deutschen Charakter. Dem Herzensreichtum des Liebespaares und der Ursprünglichkeit der Osmingestalt vermochten die Italiener kaum ähnliche Leistungen gegenüberzustellen.

Ästhetisch wich Mozart auch in der „Zauberflöte" nicht wesentlich von den Grundsätzen der „Entführung" ab, wenngleich er eine breitere Fassung von Papagenos Späßen, also der komisch-burlesken Szenen, guthieß. Die musikalischen Teile waren für ihn im Singspiel die Hauptsache, den gesprochenen Dialog nahm er in Kauf. Im Wiener Singspiel mit seinen aus den verschiedensten Quellen fließenden Stilelementen sah er nach wie vor den gegebenen Rahmen. Aber inzwischen war die Entwicklung des Wiener Singspiels nicht zum Stillstand gekommen, und Mozart selbst hatte den „Figaro" und den „Don Giovanni" geschrieben. Den ganzen Reichtum, den die Wiener Musik und seine eigene Kunst darboten, gewann er jetzt der „Zauberflöte".

Emanuel Schikaneders Textbuch stützte sich auf die mannigfachsten Quellen und Anregungen, von Wielands „Dschinnistan", Shakespeares „Sturm", Giesekes „Oberon", Geblers „Thamos" und Terrassons Sethos-Roman bis zu eigenen früheren Spektakelstücken und zeitgenössischen Wiener Zaubersingspielen. Aus diesen Vorlagen schälte Schikaneder die Handlung seines Stückes heraus. Der gütigen Fee wird von dem bösen Zauberer die Tochter entrissen. Ein junger Prinz, von der Fee mit Zaubermitteln, dem Ring und der Flöte, ausgerüstet, befreit die Jungfrau. Die Macht des Zauberers wird gebrochen. Dem Prinzen steht ein Knappe zur Seite, der ebenfalls seine Braut sucht. Aus dem Zauberer wurde im Laufe der Arbeit ein lüsterner Mohr, aus der Fee „die nächtlich sternflammende Königin". Der Prinz trägt das Bildnis der Geraubten mit sich, drei Knaben sind seine Führer.

Allmählich erfuhr aber die Handlung unter der Einwirkung des Thamos-Dramas eine völlige Umwandlung. Die gütige Königin erscheint jetzt als ränkesüchtige Unheilstifterin, der Zauberer als reines, erhabenes Oberhaupt der Mysterienpriester. Die beiden Liebenden müssen Proben ablegen, um sich der Vereinigung würdig zu erweisen. Aus Henslers mit der Musik Wenzel Müllers gespieltem „Sonnenfest" kamen das josephinische Hohelied der Menschenverbrüderung und die Sonnenhymnen der Priester, aus dem Sethos-Roman der Isiskult, die Feuer- und Wasserprobe, der Anreiz zur Hereinziehung der Freimaurer-Zeremonien. Von seinen schon

früher erprobten Effektmitteln machte Schikaneder Gebrauch, wenn er häufig die Schauplätze der Handlung wechselte und auf die Anlage farbenprächtiger Bilder Gewicht legte, Sarastros Wagen von sechs Löwen ziehen und bei Taminos Flötenspiel eine ganze Menagerie vom Elefanten bis zum Affen aufmarschieren ließ. Auch kannte er das Wiener Publikum nur zu gut, als daß er ihm Marinellis heißgeliebten Kasperl in der Gestalt einer Volkstype, des Vogelfängers, vorenthalten hätte. Dieser Papageno, dessen Rolle er sich selbst auf den Leib schrieb, durfte auf der Bühne sich schon etwas erlauben und schließlich auch einmal wie der selige Hanswurst extemporieren.

Doch war dieses Textbuch ebensowenig nur ein lokal gefärbtes Gemengsel verschiedenster Motive, als ein skrupelloses Plagiat zeitgenössischer Wiener Librettistik. Daß Schikaneder, wie man vermutet hat, bewußt auf ein von philosophischen Ideen getragenes Drama zusteuerte und mit der Apotheose der Freimaurerei auf einen doch immerhin gewagten Protest gegen Maßnahmen des neuen Kaisers abzielte, ist schwerlich anzunehmen. Sicherlich mag er, ohne sich ein Gewissen daraus zu machen und von den Gepflogenheiten gerissener Theaterpraktiker damaliger Zeiten abzuweichen, ganze Situationen und ganze Figuren direkt entlehnt und auch bei Singspieldichtern Ausschau nach verwendbaren Einfällen gehalten haben. Aber er blieb während der Arbeit nicht bei einer besonderen Vorlage, sondern schöpfte aus mannigfachsten Quellen und besaß vor allem die Fähigkeit, die fremden Bestandteile zu einem neuen bühnenwirksamen Ganzen ohne stärkere Risse zusammenzufügen. Ein flinker Plagiator oder ein Theaterdichter, der geschäftsmäßig Märchen des „Dschinnistan" dramatisierte, arbeitete damals meist nicht so umständlich. Nicht woher Schikaneder alle seine Motive und Szenen holte, sondern was er aus ihnen machte, dürfte für die Beurteilung seines Textbuches entscheidend sein. Gewiß wurden öfters die Nähte sichtbar und die Widersprüche, die sich aus der Benutzung verschiedenster Vorlagen herleiteten, nicht getilgt. Zudem ist den Personen eine ungepflegte, manchmal geradezu hahnebüchene, aber auch knappe Sprache in den Mund gelegt, die eigenes Versgedrechsel mit angelernten Theaterphrasen und Logensprüchen verquickte, aber das Ohr des Vorstadtpublikums damals wohl kaum ernstlich beleidigte.

In diese textliche Fassung war kaum ein leisester Hauch Gluckscher oder Wielandscher Dramatik gedrungen. Allein Schikaneder

wußte doch eine Märchenstimmung über das Ganze auszubreiten und dabei auch Gemüt und Humor an den Tag zu legen, so daß Einwände hinsichtlich der Unwahrscheinlichkeiten, Widersprüche und Banalitäten verstummen mußten. Was später einen Geist wie Goethe an dem Textbuch fesselte und zu einer Fortsetzung veranlaßte, war die Symbolik, der sittliche Grundzug, die uralte Idee des Widerstreits von Licht und Finsternis, die durch allen Schutt hindurchdringt. Und auch die stete Steigerung sowie die Architektonik, welche die Gegensätze wirkungsvoll verteilt und die Bezirke, in denen sich die Personen des Stückes bewegen, mit Sicherheit voneinander abgrenzt, gehören zu den Vorzügen des Buches.

Inwieweit Mozart bei der gemeinsamen Arbeit die Hand im Spiele hatte und hierbei gegenüber dem selbstbewußten Genossen aufkam, wissen wir nicht. Wie bei seinen früheren Wiener Opern dürfen wir wohl auch hier manche poetischen Züge und Einzelheiten des Aufbaues und der Personencharakteristik ihm zuschreiben. Vielleicht geht auch die Aufnahme der Humanitäts- und Freimaurerideen auf ihn zurück, wodurch die Handlung dem Boden des landläufigen Zaubersingspiels entzogen werden konnte.

Auch dieses phantasievolle Textbuch wäre wohl rettungslos dem Schicksal der Stücke Perinets und seines Anhangs anheimgefallen, hätte nicht Mozarts Musik es durchgeistigt und ihm einen geradezu überirdischen Glanz verliehen. Wie in der „Entführung" handelt es sich um die alle Hindernisse überwindende Liebe zweier junger, treuer Menschen. Diese Liebeshandlung spielt sich aber hier ab im Schatten eines geheimnisvollen Mysterienkults und unter Betrachtungen über die letzten menschlichen Dinge.

Nach einer auf Märchenstimmung abgetönten Einleitungssinfonie mit feierlich symbolischen Posaunenklängen und fugiertem Allegro beginnt die Introduktion, die wie im „Don Giovanni" die unheimliche Situation mit ein paar Strichen zeichnet. In einem fiebernden c moll-Satze schnellen aufgeregte Geigenmotive empor, welche die seelische Verfassung des verfolgten, waffenlosen Prinzen Tamino widerspiegeln. Die dunklen Unisonogänge der Streicher mit dem Sforzato auf dem zweiten Viertel deuten illustrierend auf das Herannahen des Ungetüms. In die angstvollen, die Singstimme stetig in die Höhe treibenden Hilferufe Taminos klingt im Augenblick der höchsten Gefahr die Siegesfanfare der Bläser; gleichzeitig fällt das Reptil unter dem Speer-

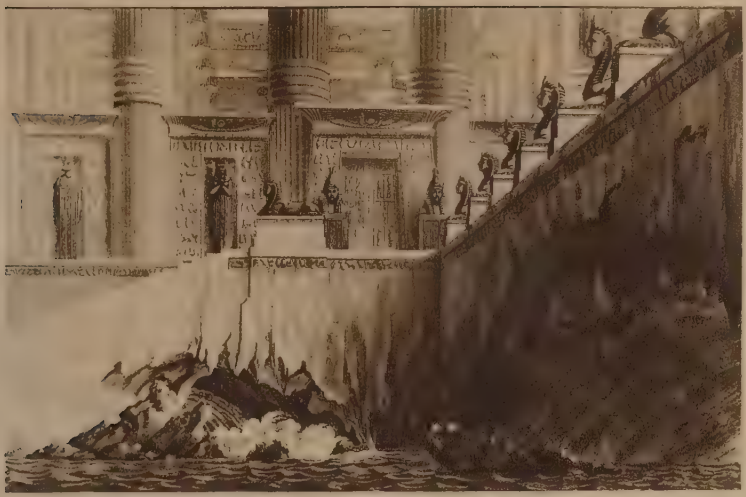


Abb. 20

Abb. 21

W. A. Mozarts „Zauberflöte"

wurf der drei Damen. Mit diesem knappen Situationsstück ist ein ausgedehntes Terzett verbunden. Die Grazie und der Humor der Musik, die Einbettung des buffonesken Geplänkels in zärtlich empfindsame und volksliedmäßige Ecksätze, die feinen Züge der Singstimmen- und Orchesterführung entrücken die Ensembleszene der reinen Buffasphäre, in die sie der Text gleiten ließ. Die Zugehörigkeit der drei Damen zum Reiche der Nacht zu vergessen, dazu verleitete der Text, aber Mozarts Musik verhinderte, daß die Szene aus der Märchenwelt herausfiel und auf die Stufe eines gewöhnlichen, galanten Frauenensemble herabsank. Es folgt ein strophisches Lied Papagenos, des urwüchsigen Naturburschen, eine frohsinnige österreichische Volksmelodie, die an der richtigen Stelle auftritt und, ähnlich wie bei Dittersdorf, den weiten Abstand von der oft planlos angewandten, verflachten Volksmusik damaliger Wiener Singspielmusiker dartut.

Eine ganz andere Gestalt als dieser Papageno ist für Mozart der Prinz. Darum mußte Taminos sogenannte Bildnis-Arie in Form und Ausdruck einen entsprechend verschiedenen Charakter annehmen. Dabei wird Tamino eine jener zarten, schwärmerischen, die tiefsten Glückszustände erst ahnenden Jünglingsgestalten, die durch Mozart die idealste Prägung erhielten. Vom typischen empfindsamen Liebhaber in Oper und Singspiel hat er noch den einen oder anderen weichen Zug, aber wie in schärfster psychologischer Beobachtung die intimsten seelischen Vorgänge sich musikalisch abwickeln und im engsten Format die innigen und überströmenden melodischen Einzellinien in eine große Kantilene zusammenfließen, zeigt die Vollendung und Gefühlsrichtung von Mozarts Kunst. Der Königin der Nacht sind ein Rezitativ und eine zweiteilige Seria-Arie zugeteilt. Die Musik entzündet sich an der mütterlichen Tragik und sucht dadurch der Königin einen echten Herzenston einzuverleiben. Wenn aber im Allegro moderato der Stimmungsumschwung eintritt und die bis ins hohe F hinaufreichenden instrumentalen Koloraturketten, die Stakkati und Triller sich auswirken, dann will die Musik wohl das dämonische Wesen der Königin herausarbeiten, entfernt sich jedoch in neuneapolitanischer Rhetorik vom lapidaren neapolitanischen Ausdrucksstil und schwächt dadurch etwas das musikalische Charakterbild der bösen Königin, anstatt es zu beleben.

Das Quintett vereinigt Tamino, Papageno und die drei Damen. Papa-

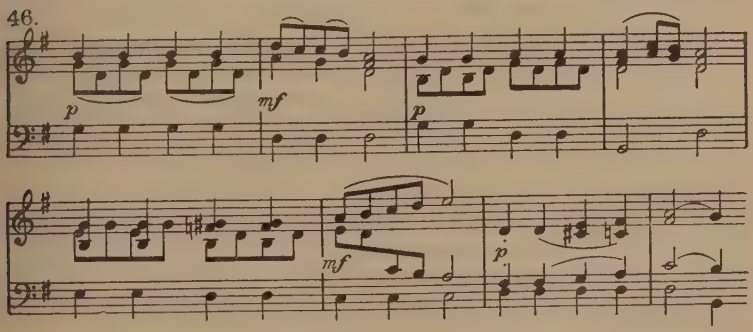
geno steht für Mozart im Mittelpunkt des Ensemble, und damit ist hierfür der heitere, leichte Grundton bestimmt. Wenn Papageno anfangs unartikulierte Laute summt, dann vom Mundverschluß befreit in seine alte Schwatzhaftigkeit zurückfällt und bei der Erwähnung Sarastros von der Angst gepackt wird, schimmert in seinen Melodien und Parlandos deutlich der Buffo durch. Aber er ist weder ein ausgewachsener Vertreter dieser Gattung, noch auch ein Osmin oder Leporello, sondern ein gemütlicher deutscher Bursche, der die raffinierten Sprünge seiner Kollegen kaum kennt. In diese heitere Atmosphäre gehen auch die drei Damen ein, erst gegen den Schluß des Quintetts nimmt bei der Verheißung der drei Knaben ihr sotto voce-Gesang eine eigentümliche, geheimnisvolle Färbung an. Die Bläser mischen einen mystischen Klang bei und geben dem Abschiedsgruß einen leisen romantischen Abschluß. Mozarts Ensemblekunst bindet in fließender Leichtigkeit die zahlreichen, unversiegbar auseinander herausquellenden Melodien, zu deren volkstümlichen Wendungen schon die Anwesenheit Papagenos herausforderte, zu einem Ganzen.

In Sarastros Burg versetzt das Terzett. Im knappsten Rahmen von 71 Takten sind gegensätzlichste Personen und Stimmungen vereinigt. Schwirrende Tremolos der Geigen und Bratschen kündigen den lüsternen Mohren an, aufsteigende leichte Dreiklangsgänge mit der abspringenden Sept, Anklänge an das Vogelfängerlied den Papageno. Zwischen beiden steht Pamina; bei ihrer Klage um die aus Gram sterbende Mutter schlägt die Tonart nach d moll um, bei dem verzweifelten Todesverlangen holt die Singstimme zur weitgeschwungenen Kantilene aus, die von der abgehackten Singweise des Mohren und dem Buffoton Papagenos absticht. In unheimlicher Unruhe beginnt das Terzett; mit dem Buffo-Ulk der beiden Männer, den die Musik mitmacht, endet es. Papagenos und Paminas Duett zum Lobe der Liebe hatte nur den Sinn einer Einlage.

Das Finale des 1. Aktes setzt ein, eine Reihe phantasievoller, plastischer Einzelbilder, die in sich musikalisch abgeschlossen folgen. Auch hier suchte Mozart ein bloßes Nebeneinanderreihen verschiedener Abschnitte, wodurch sich kleinere Wiener Singspielmusiker damals über die Schwierigkeiten hinweghalfen, durch thematische und tonartliche Verbindungen zu verhüten. Unter den leisen Akkorden der Posaunen, gedämpften Trompeten und Pauken, über denen die langgezogenen

Töne der Flöten und Klarinetten dahinschweben und die Marsch-Rhythmen der Geigen sich bewegen, beginnt der Zug Taminos und der drei Knaben. Der eigentümlich mystische Ton dringt auch in die folgende Szene, wenn der Priester die rätselhafte Antwort gibt und der unsichtbare Männerchor hörbar wird. Die Aussprache zwischen Tamino und dem Priester spielt sich in einem ausdrucksvoll deklamierten Akkompagnato-Rezitativ ab, das von ungewöhnlicher Ausdehnung ist, aber nicht mit den stärksten Mitteln neapolitanischer Affektmalerei loslegt und das fortwährende Abwechseln rezitativischer und arioser Stellen bevorzugt. Mozartsche Züge treffen wir auch, wenn das Orchester beim Erscheinen des Priesters in feierliche As dur-Akkorde übergeht, oder wenn die Oboe, als Tamino verzagt zurückbleibt, in die Klagemelodie der Geigen einstimmt. Bei den Vorgängen von Taminos Flötenspiel bis zum Einzug Sarastros wird dann musikalisch eine Reihe kleinerer Sätze aneinander gefügt. Taminos Ariette mit der konzertierenden Flöte, das Duett Paminas und Papagenos, des Mohren Drohung, Papagenos Glockenspiel und der unfreiwillige Tanz der Sklaven, — alle diese Sätze fließen ineinander über und klingen in eine volksliedmäßige Weise aus:

46.



Kleidet Mozart den Lobgesang auf die Glöckchen in ein volkstümliches süddeutsches Lied, dann waltet in diesem neben der Feinheit des Gestaltens eine Schlichtheit und Innigkeit des Ausdrucks, daß österreichisches Volksgut von allen Schlacken befreit und in lauteres Gold umgeschmolzen wird.

Der Chor des Gefolges umrahmt den Dialog zwischen Pamina und Sarastro und die Monostatosszene. In jenem tauchen zur inneren

Verknüpfung frühere Motive auf, und die jetzt erscheinenden Bassetthörner geben ihm eine eigenartige, dunkle Färbung; in der Mohrenszene wird ein mit dem Vorschlag versehenes Geigenmotiv festgehalten. Pamina tritt jetzt in den Vordergrund. Ihre Entschuldigungen und Sarastros gütige Antworten strömen in einem vom Rezitativ ins Lyrische hinübergleitenden Larghetto in so echten und warmen Tönen aus, daß einerseits die unschuldsvolle Jungfrau mit der Reinheit des Herzens, andererseits der Hohepriester von erhabener Würde und zugleich väterlicher Milde in ihrer wahren Gestalt unverwischbar vor uns stehen. Als nun Monostatos mit Tamino auftritt, blüht dasselbe stufenweise zur Sexte abwärts schreitende Motiv, das beim Mohren durch die Mollwendung schließlich ins Jämmerliche gezogen wird, zu einer jubelnden Kantilene der beiden Liebenden auf. Diesen Höhenpunkten konnten keine weiteren Szenen mehr folgen. Der Chor gibt den üblichen Finaleschluß.

Noch mehr als im ersten verdrängt im zweiten Akte die Musik den gesprochenen Dialog, der jetzt hauptsächlich nur mehr für Papagenos Späße aufgespart ist. Als Einleitung dient ein sakraler Priestermarsch. In einem Gebet an Isis und Osiris fleht Sarastro mit den Priestern den Schutz der Gottheit herab. Bassetthörner und Fagotte, Posaunen, geteilte Bratschen und Celli begleiten in leisen, breiten Akkorden. Über diesen bewegt sich die Stimme Sarastros, liedartig, innig und würdevoll; der Männerchor der Priester fällt ein, Sarastros Schlußtakte als Mittelstimme verwendend. Steigen auch Erinnerungen an Holzbauers Mannheimer Günthermusik, an französische Hymnen und an Freimaurerchöre auf: was haben sie zu besagen gegenüber der ernsten, fast religiösen Weihe, der milden Stimmung des schreckenlosen Schauens in das Reich des Todes, von denen dieses Gebet getragen wird. Wie schon im ersten Finale steht ein Sarastro von stiller Größe vor uns, den Schikaneder kaum ahnte, den keine stärkeren Züge mit seinen Vorfahren, den Oberpriestern der französischen Oper, mehr verbinden. In einem Duett warnen zwei Priester Tamino und Papageno vor „Weibertücken" und kleiden diese Warnung in Töne, wie sie damals die Gemeinschaftsversammlungen der Freimaurer pflegten.

Als vor Tamino und Papageno die drei Damen der Königin der Nacht als Versucherinnen aus der Versenkung aufsteigen, kommt es musikalisch zu einem Quintett, einem lose gefügten Buffa-Ensemble,

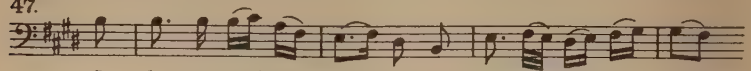
dessen leichter, heiterer Grundcharakter schon dadurch sich erklärt, daß die Verführung zum Plaudern das treibende Motiv der Situation bildet und wieder Papageno in den Vordergrund tritt. Während das erste Quintett romantisch aushallt, ertönt jetzt der unsichtbare Come da lontano-Chor der Priester; schrille, vermindernde Septakkorde des Orchesters raffen sich auf, die drei Damen stürzen in die Versenkung. Mit diesen tragischen Akzenten schließt das Quintett jedoch nicht ab. Es ist ein Mozartscher Zug, daß Papagenos Wehgeschrei in ihnen nicht untergeht, sondern erst nach dieser Episode in seiner ganzen Jämmerlichkeit vernehmbar wird und dem Quintett ein giocoses Abklingen gibt.

Nach diesen Ensembles herrschen bis zum zweiten Finale die Sologesänge vor. Zischelnde Akkorde der Streicher umschwirren die buffoneske, girrende Melodie der ersten Geigen, die bezeichnenderweise in der oberen Oktave durch Flöte und Piccolo verstärkt wird. Lüsterne Begehrlichkeit durchrieselt diese Arie des Mohren, dem es bei Mozart nicht nur um ein „entschuldbares Küßchen" geht. Dieser teufliche Genosse des Osmin enthüllt sich in seiner wahren Gestalt. Das knappe, liedartige Stück ist auf ein Piano gestimmt, als wenn die „Musik in weiter Entfernung wäre", das Nachtbild ist der Wirklichkeit, einer naturalistischen Gewaltszene, entrückt und schwebt wie ein böser Traum Paminas vorüber. Es folgt die Arie der Königin der Nacht. Die italienischen Wut- und Rachemonologe der rasenden Armiden, Medeen und Didonen sollen zur explosiven Entladung wilder Dämonie, in der nun jede Spur mütterlicher Tragik getilgt ist, die Ausdrucksmittel liefern. Mit der lapidaren Stilisierung der großen Neapolitaner setzt die d moll-Arie denn auch ein und erreicht diese Höhe dann bei den deklamatorischen Verstoßungsschreien und dem Racheschwur am Schlusse. Das volle Orchester mit Trompeten und Pauken tritt in Aktion. Aber die melodischen Gedanken reißen doch immer wieder ab, und zwischen die musikalisch imposanten Äußerungen leidenschaftlichster Erbitterung legen sich virtuose Koloraturketten. Neuneapolitanischer Koloraturstil schwächt die Wirkung der Schreckensszene, in deren Mittelpunkt die nächtliche Königin steht, und gefährdet den Zug ins Große, der die Widersacherin Sarastros als eine ebenbürtige Macht erscheinen lassen sollte.

Dieser Rachearie reiht sich in bewußtem, schärfsten Gegensatz das von innigstem Gefühl durchströmte, jede lehrhafte Tendenz des Textes

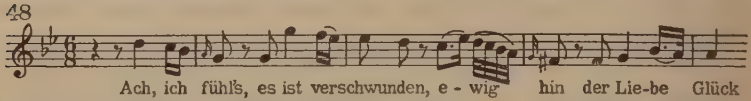
abstreifende, strophische Friedenslied Sarastros an. In das Gefäß des volksmäßigen Wiener Liedes gießt Mozart all das Edle, Reine, Ergreifende, was während seines letzten Lebensjahres in der Maurergemeinschaft seine Sehnsucht und sein Glaube verklärten:

47.



Das Erscheinen der drei Knaben, die auf einem mit Rosen umkränzten Flugwerk nahen, veranlaßt erst noch das Einschiebsel des liedartigen Terzetts, in dessen Orchesterbegleitung die Zweiunddreißigstelfiguren der ersten Geigen das Auf- und Niedergleiten des Flugwerks leise illustrieren. Wahr und schlicht wird nun Pamina gezeichnet, nicht in einer leidenschaftlich wilden italienischen Verzweiflungs-Arie, sondern in einem elegischen g moll-Stück, einer rührenden, romanzenartigen Klage:

48



die zwar auch einmal schmerzvoll aufschreit, aber im ganzen auf den Ton stiller Resignation gestimmt ist. Und das Orchester dichtet mit synkopierten Rhythmen und Chromatismen ein wehmütiges Nachspiel hinzu.

Die Priesterversammlung im Pyramidengewölbe wird durch einen mit Trompeten und Posaunen instrumentierten Männerchor eingeleitet. Es kommt zu einem Terzett, der Domäne Mozartscher Kunst, verschiedenartige, individuelle Gefühlsäußerungen der Hauptpersonen in einem Ensemble zu einem Ganzen zu verschmelzen. Die verschiedenen Phasen der Seelenstimmungen der drei Personen gehen wundervoll harmonisch in einen kurzen Satz ein, der von einer fast bis zum Schlusse festgehaltenen Begleitungsfigur umschlungen wird und nicht nur in der Feinheit der Arbeit, leichter kanonischer Stimmführung und solistischer Bläserverwendung, sondern vor allem in der psychologischen und dramatischen Wahrheit auf der vollen künstlerischen Höhe ähnlicher Ensembles der früheren Meisterwerke steht. Keine überempfindsamen, überpathetischen oder auch tragischen Töne fallen herein, innere, aus dem Geiste der Musik geschöpfte Vorgänge liegen

zugrunde und finden in dem verhauchenden, weltentrückten Schlusse eine Verklärung. Bevor das zweite Finale beginnt, erhält erst noch Papageno ein volksliedmäßiges, strophisches Solostück mit Glockenspiel „Ein Mädchen oder Weibchen wünscht Papageno sich".

Noch mehr als im ersten Finale verhinderte schon die textliche Fassung einen einheitlichen Aufbau des zweiten Finale. Aber Mozart gelang es auch hier, den einzelnen Bildern die große Linie zu geben und über das Ganze eine Stimmung auszubreiten, welche ein Zerfallen der bunten Bilderreihe verhütete. Wie Schikaneder hier alles aufbot, was ihm an äußeren Effektmitteln und wirksamen Szeneriekünsten zu Gebote stand, so setzte Mozart nun seine Kräfte daran, dieses zweite Finale zu verinnerlichen und zu beseelen, die raffiniert berechneten Prunk- und Schauszenen musikalisch in eine künstlerische Sphäre zu heben. Im ersten Bilde umrahmt und begleitet den Monolog Paminas der Gesang der drei Knaben, der wie im ersten Finale ein besonderes Kolorit erhält und musikalisch die feste Klammer der ganzen Ensembleszene bildet. Paminas Monolog wird bei Mozart keine realistische Wahnsinns-Arie der Seria, ist musikalisch frei gestaltet und greift auch zum Rezitativ. Pamina bleibt die unglückliche Geliebte, die in der g moll-Elegie die stille Klage angestimmt hatte. Und als der Stimmungsumschwung eintritt, bricht sie nicht in hellen Jubel aus, sondern äußert in zarten Tönen ihre Sehnsucht nach dem Geliebten und vereint sich dann mit den Stimmen der drei Knaben zu dem innigen, von Klangschönheit durchströmten Bekenntnis von der Allmacht der Liebe.

Wie dem ersten Bilde des Finale drückte Mozart jetzt auch dem zweiten den Stempel seines Geistes auf. Für Schikaneder sind die schwarz geharnischten Männer, um deren Helme Flammen schlagen, zwei geheimnisvoll kostümierte Statisten, die Tamino die Pyramideninschrift verkünden. Mozart sieht sie dagegen ganz anders, als aufsteigende Schatten, welche an der Pforte des Jenseits stehen, als die Sendboten des Überirdischen, die — dem Komthur ähnlich — an die Scheidestunde mahnen. Darum setzen jetzt die Posaunen und Holzbläser mit einem c moll-Adagio ein, denen die Figurationen der Streicher folgen, über welchen dann bei der Verkündung der Inschrift in den Singstimmen und Bläsern die ehernen Oktaven des alten Cantus firmus „Ach Gott vom Himmel sieh darein" dahinschreiten. Darum erscheint im Singspiel eine Choralfiguration, nicht wegen eines äußeren Effektes

oder zur gesanglichen Beschäftigung zweier Nebenpersonen, sondern zum Zweck und mit der Wirkung höchster seelischer Vertiefung dieses auf die Krisis des Dramas hindrängenden Vorgangs. Nach dem wohl mit Absicht nicht in ein längeres Duett auslaufenden, zart innigen Andante des Liebespaares und Paminas Erzählung von der Entstehung der wundersamen Flöte verbinden sich die Stimmen der Geharnischten mit Tamino und Pamina zu einem Quartett, das die Betrachtung von „des Todes düsterer Nacht" in mild verklärende Töne hüllt.

Auf dieser Szene der schwarzen Männer liegt für Mozart der Schwerpunkt des zweiten Bildes. Für ihn haben die Liebenden hier die härteste Prüfung bereits bestanden, es bedarf nicht mehr einer sichtbaren Wasser- und Feuerprobe. So ist der äußere Vorgang, die Wanderung des Liebespaares durch Feuer und Wasser, denn auch musikalisch nicht zu einer großen programmatischen Sinfonie ausgestaltet, die instrumentale Illustrierung vielmehr auf ein Mindestmaß beschränkt. Über den leisen, kurzen Akkorden der Hörner, Trompeten und Posaunen und den Pianoschlägen der Pauken schwebt die Flötenstimme. Und auch der Jubelchor der Priester, dessen C dur mit dem c moll der Choralfiguration kontrastiert, ist mehr ein äußerer Abschluß als eine höchste Steigerung, die schon vorher erreicht ist.

Dem tiefernsten Bilde der schwarzen Männer direkt eine Papagenoszene folgen zu lassen, mußte für den Giocosa-Musiker einen besonderen Anreiz bieten. Jetzt soll auch auf Papageno das volle Licht fallen. Der Vogelfänger ist für Mozart nicht eine Kontrastfigur im Sinne des Osmin — eine solche ist hier der Mohr —, sondern eine Kontrastfigur anderer Art, ein naiver Naturmensch, dem ebensowenig wie Tamino ein unreiner Trieb anhaftet, der aber kein höheres sittliches Streben kennt und in den harmlosen Genüssen des Daseins seine Befriedigung findet. Diese bald an die Buffa, bald an den Liederton des Wiener Singspiels erinnernde freigebaute Szene überschreitet nirgends einmal stärker die Grenzen, versteigt sich weder ins Tragische, noch ins Derbpossenhafte und flicht schlichte Herzenstöne ein. Sie wird ein mit überlegenem Humor gezeichnetes Gegenstück zur Dolchszene Paminas und zu dem Liebesgesang Paminas und Taminos und fügt sich harmonisch in Mozarts musikdramatisches Räderwerk ein.

Noch steht der Entscheidungskampf bevor. Was sich bisher in

Mozarts Finale ereignet hatte, zeigte bereits die volle Niederlage der Königin. Es fehlte die sichtbare Vernichtung der feindlichen Partei. Die Musik faßt die Vorgänge äußerst knapp zusammen, eilt unaufhaltsam vorwärts und deutet nur mit ein paar Strichen — verminderten Septakkorden und alterierten Akkordtönen des vollen Orchesters — den Untergang der feindlichen Macht an. Noch wenige Takte und die letzte Verwandlung ins Reich des Lichtes ist vollzogen. Der mit Trompeten und Pauken instrumentierte, nun auch Sopran- und Altstimmen heranziehende Schlußchor, der den „Sieg der Stärke" verherrlicht, greift wohl in beabsichtigter innerer Beziehung den Mollanfang der Szene der schwarzen Männer weihevoll in Dur auf und läßt dann das Werk jubelnd, aber nicht mit einer überschwenglichen Fanfare ausklingen.

Aus Schikaneders Märchenstück schuf Mozart das genialste Werk, das aus der damaligen Wiener Produktion hervorging. In der Heranziehung des reichen musikalischen Apparats ging er mit den größeren und kleineren damaligen Wiener Singspielmusikern, den Dittersdorf, Wranitzky, Ulbrich, Schenk, Ruprecht, Teyber, Mederitsch und anderen, nach wie vor einen gemeinsamen Weg. Außer den Mitteln, die schon der „Entführung" nutzbar gemacht waren, erscheinen zahlreiche Ensembles, Frauen- und Männerchöre, längere Rezitative, „Come da lontano"-und Giocosa-Wirkungen, eigenartige romantische Klangfarben und Mischungen des Orchesters. Und wie neben dem Glockenspiel der feierliche Chor der Trompeten, Posaunen und Pauken, so findet sich neben den Papagenoliedern der figurierte Choral der beiden geharnischten Männer. Dieser musikalische Reichtum wird über die „Zauberflöte" jedoch nicht blindlings ausgeschüttet, die verschiedenartigen Stilelemente werden nicht wie auf einer Schnur willkürlich aneinandergereiht, weder Dittersdorfs Spießbürgerparodie noch Wenzel Müllers Gassenhauerton finden Aufnahme. Dem Meister der Giocosa gelang es, einen vollen Ausgleich zwischen den heterogensten Stilelementen herbeizuführen, ein Überwuchern einzelner Bestandteile der Seria und Buffa, der französischen Oper, der volkstümlichen und „gelehrten" Musik zu verhindern. Er vermochte über die „Entführung" hinaus die bunte Vielheit zu einer künstlerischen Einheit zu gestalten und in den Dienst dramatischer Charakteristik und musikalischer Zeichnung der einzelnen Bezirke seines Bühnenspiels zu stellen.

Mozarts Hauptaugenmerk ist auch hier nicht auf das Äußerliche der Personen und Vorgänge gerichtet. Trotz aller textlichen Ablenkungen bleibt er seinem Opernideal treu. Die Träger bestimmter symbolischer Handlungen sind ihm nicht dekorative, dunkle Allegorien eines geheimnisvollen Mysterienkultes, sondern lebendige Individualitäten, und selbst nebengeordnete Gruppen wie die der drei Knaben erfahren eine Beseelung, die sie aus dem Bereiche Schikaneders heraushebt. Sarastro, Tamino und Pamina, Monostatos und die Volksfigur des Vogelfängers stehen als festumrissene, unteilbare Gestalten auf dem Boden der Wirklichkeit. Ihr Fühlen und Sehnen, die intimsten seelischen Vorgänge kommen in so echter Weise zum Durchbruch, daß wir diesen Figuren und damit Mozarts Märchenstück auf den Grund schauen. Nichts jedoch von den markerschütternden Tönen des „Don Giovanni" hören wir hier, vielmehr sind es die Wunder eines zeitlosen Märchenspiels, die Mozart als Traum und Gleichnis an uns vorüberziehen läßt und mit der Unfehlbarkeit seiner Klangphantasie in mystische und milde Farben taucht, ohne dabei von breiten instrumentalen Visionen und Naturschilderungen einen ausgiebigen Gebrauch zu machen. So besteht zwischen den Szenen des Komthurs und der schwarzen Männer ein merkbarer Unterschied. An die Stelle des furchtbaren Schuldeinforderers treten hier die versöhnenden Friedensboten, die in die Gefilde der Seligen geleiten.

Während Mozart in seinen früheren dramatischen Hauptwerken in erster Linie auf das Herausmeißeln der Charaktere das Schwergewicht legte, tritt jetzt daneben die künstlerische Darstellung einer großen Grundidee in den Vordergrund. Mozart singt aus eigenem Erlebnis heraus ein idealistisches maurerisches Hohelied auf die Verbrüderung der Menschen und verklärt Vergänglichkeit und Tod. Mit der Kraft seiner genialen Persönlichkeit und in tiefstem Eingehen auf die Forderungen dramatischer Wahrheit schuf er einen musikalischen Stil, der das äußerliche Gemisch italienischer, französischer und deutscher Züge beseitigte, der nicht nur von dem des „Don Giovanni" grundverschieden war, sondern auch einer vollgültigen nationalen Oper Bahn brach. Hing die „Zauberflöte" auch in Einzelheiten, in gesprochenen Dialogen und anderem noch mit dem Singspiel zusammen, diese Spuren vermochten den Gesamtcharakter nicht zu beeinflussen. Das war nicht mehr ein süddeutsches Singspiel, das mit reichlichen Opernelementen durchsetzt war und der Oper zu-

steuerte, sondern eine vollgültige deutsche Oper, die singspielhafte Züge in sich vereinigte. In anderer Weise als die Mannheimer Pioniere hatte Mozart das Problem einer deutschen Nationaloper gelöst. Die Macht seiner künstlerischen Gestaltung rief einen einheitlichen organischen Opernstil ins Leben, der ebensowenig wie der Glucks den Gesetzen italienischer und französischer Kunst, als vielmehr seinen eigenen gehorchte.

Glucks Reformoper und Mozarts „Zauberflöte" verkörperten am Jahrhundertende die beiden Stilarten, mit denen sich die produktive deutsche Jugend, solange sie sich weder mit Nachahmungen älterer Werke zufrieden gab, noch italienischer und französischer Kunst verschrieb, in der Oper auseinanderzusetzen hatte.

In Mozarts Kunst lag nach Goethes Wort eine „zeugende Kraft, die von Geschlecht zu Geschlecht fortwirkt". Mozartsche Melodien, Motive und Wendungen hinterließen einen nachhaltigen Eindruck. Die Mozartismen fanden wie feststehende Lettern in den musikalischen Satz Eingang. Dies zeigen die Werke von Beethoven und Schubert, von Süßmayr, Wenzel Müller, Peter Winter und Anton Eberl ebenso wie die von Reichardt, Lortzing, Konradin Kreutzer, Weber, Spohr und Marschner, von Cherubini, Paër, Rossini und Spontini, Storace, Bishop und anderen. Mozarts Einzelausführung der Giocosa und des deutschen Singspiels, sein Zauberflöten-Stil, wirkten fort in einer Zeit, die unter dem Zeichen der Romantik stand. Seine Instrumentationskunst, die Sprachgewalt, der Farbenton und solistische Bläserklang seines Orchesters boten die reichsten Anregungen und machten sich fühlbar bis in die Opern des italienisierten Bayern Simon Mayr. Ganze Werke wurden die Vorbilder und gaben Anstoß zu den mannigfachsten Versuchen. „Figaros Hochzeit" wurde der Ausgangspunkt des modernen musikalischen Lustspiels, der „Don Giovanni" der Ahne der Dämonenoper. Die „Zauberflöte" erlebte zweite Teile, dichte Fäden laufen von ihr zur deutschen Oper des folgenden Jahrhunderts. Reizten anfangs nur äußere und sekundäre Elemente des Mozartschen Opernstils zur Nacheiferung, so überwog allmählich doch die Wirkung seiner Wesensinhalte. Daneben erlangten nun auch die Ausstrahlungen Bedeutung, die von Gluck ausgingen.

Glucks Werk hatte in Paris festen Fuß gefaßt. Eine Reihe großer und kleiner einheimischer wie ausländischer Musiker stritt seitdem

unter seiner Fahne. Selbst das Haupt der Gegenpartei Niccolo Piccinni hatte sich ihm genähert. Unter den Franzosen Lemoyne, Gossec, Méhul, Catel, Lesueur und den Italienern Sacchini, Salieri, Cherubini, Spontini, für die Neapel damals Glanz und Anziehung verloren hatte, taucht auch ein junger Deutscher auf, der Glucks Klassik nachstrebte: Johann Christoph Vogel aus Nürnberg („La toison d'or" 1786, „Démophon" 1789). Der Glucksche Geist wich auch nicht, als die großen politischen Ereignisse der französischen Oper jener Jahrzehnte eine bestimmte Prägung gaben. Allein die jüngere Generation wurde von dem apollinisch-tragischen Pathos nicht mehr entflammt, es bemächtigte sich ihrer die Sehnsucht nach stärkerer Lebensnähe.

Die Handlungen der französischen Stücke werden jetzt mit Gefechten, Überfällen und Bränden durchsetzt, Kanonen, Sturmglocken, Siegesfanfaren eifern um die Wette, Unglückliche geraten in Gefangenschaft und werden kurz vor dem drohenden Tode glücklich befreit; in dieses aufgepeitschte, von Blut durchtränkte Milieu leuchten wie Wetterboten die Worte von der Freiheit und Gleichheit. Einen Gipfel erreichte diese Librettistik mit Filette-Loraux' aufgeblusterter „Lodoiska" (1791), in der die Handlung von der schönen polnischen Fürstentochter, ihrer Gefangennahme und Befreiung mit Schlachten, Feuersbrünsten, mißlungenen Rettungszügen, Mord- und Selbstmordversuchen ausstaffiert ist und Edelmenschen und Gewaltnaturen die Hauptrolle spielen. Wo die Überfracht aktueller und sensationeller Vorgänge gemäßigt war, gerieten Libretti, die an die Leistungen von Glucks Mitarbeitern zwar nicht heranreichten, aber sich doch immerhin neben ihnen sehen lassen konnten.

Wie in das Theater Feydeau drang der Revolutionsgeist auch in die Académie. Suchte das Publikum hier selbst in den Werken alter Meister nach revolutionären Anspielungen, so erhielt es diese, freilich erst im September 1792, in Texten wie „l'Offrande à la liberté" offen präsentiert. Die Statue der Freiheit wird umjubelt, die Tambours wirbeln den Generalmarsch, die Marseillaise erklingt, die allgemeine Bewaffnung gilt der Verteidigung des Vaterlandes. Die Zeitereignisse warfen ihre Schatten, aber gegenüber Feydeau kamen sie in der Académie im allgemeinen zu keiner besonderen Bedeutung. Die Unterschiede in der Librettistik der beiden Institute blieben bestehen, in den Schlüssen mit ihren unerwarteten Wendungen war jedoch hier

wie dort der religiöse Gedanke der französischen Tragödie, der Glaube an das Walten einer höheren Macht lebendig.

Nicht nur in den Texten bildete sich unter jenen Zeitereignissen eine besondere Gattung heraus, sondern auch in der Musik. Die Académie hielt, wie sich bis zu Gossecs „l'Offrande" verfolgen läßt, am Gluckschen Stil fest. Das Theater Feydeau und seine Filialen gingen jedoch andere Wege. Hier wurden die Dialoge der Opern gesprochen, und Romanzen wie schlichte, rührselig angehauchte Sololieder, die Favoritstücke weitester Kreise, eingestreut. Neben diesen volkstümlichen Zügen kam aber vor allem auch hier der Gluckscbe Geist zur Geltung, lebte sein Ernst und sein heroisches Pathos fort. Und weiterhin drangen, veranlaßt durch Beschaffenheit und Tendenz der Texte, besonders erregte, leidenschaftliche und düstere Töne in die Musik, chromatische Skalenläufe, gewaltige Crescendoeffekte, aufreizende Fanfarensignale, schärfste dynamische Kontrastierungen, die den Stücken ein eigentümliches Gepräge gaben. D'Alayracs „Raoul", Bertons „Les Rigueurs", Cousin-Jacques' „La prise", bewegen sich ebenso wie Grétrys „Tell" und Cherubinis „Lodoiska" in dieser Richtung. Als die düsteren und schaurigen Szenen in Dercys „La caverne" (1793) sich häuften, wurden auch die musikalischen Ausdrucksmittel in die erregtesten Stimmungskreise gelenkt, für die Jean François Lesueur faszinierende Farben fand.

Diese französische „Schreckensoper", ihrem Wesen nach eine antiantike, aktivistische Gegenwartsdramatik mit realistisch musikalischer Übermalung, blühte auch nach der Revolution weiter. Die besten musikalischen Kräfte traten für sie ein; ihr gehörte die Liebe weitester Kreise. In den ersten Jahren des neuen Jahrhunderts flaute sie jedoch ab. Unter der Gunst Napoleons stieg Gasparo Spontini, der Verherrlicher heroischen Cäsarentums, und errang der Académie mit der „Vestale" (1807) einen großen Erfolg. Während nun die Revolutionsoper in Frankreich allmählich zurücktrat, eroberte sie sich bald die Bühnen des Auslands, obwohl hier der Zusammenhang mit der Zeit ihrer Entstehung vielfach fehlte. Sie zog in Italien ein, wo von ihr freilich meist nur noch Grundideen übrig blieben. In den Originalfassungen erschien sie in Deutschland, wo sie bald eine besondere Beliebtheit erlangte. Auch hier griffen die verzweifelten Handlungen ans Herz, und gereichten die Rettungen und Zeichen göttlicher Hilfe zum Troste. Die Stücke D'Alayracs und Cherubinis waren es vorzugs-

weise, die von den deutschen Bühnen aufgenommen wurden, und bis in unsere Tage herein hat sich wenigstens die Erinnerung an Cherubinis „Wasserträger" auch noch in weiteren Kreisen erhalten. Die französische Revolutionsoper wurde in Deutschland aber nicht nur nachgespielt, sondern auch nachgebildet, und vor allem erstreckte sich ihr Einfluß auch auf die Produktion der deutschen Musiker. Beethoven geriet mit ihr in nähere Beziehung.

Ludwig van Beethoven ist wie Gluck und Mozart in einem deutschen Grenzlande geboren. Die Wurzeln seines Seins liegen am Rhein, den er selbst bis in seine letzten Jahre hinein mit fast Heinsescher Sprachgewalt als den allgütigen Vater gepriesen und nie vergessen hat. Beethoven hat später von Wien gewiß ganz außerordentlich viel empfangen, der ganze überquellende Reichtum der Wiener Musikkultur floß ihm gleich Mozart zu, es war für ihn zweifellos ein unsagbares Glück, nach dem Untergange Kurkölns nicht mehr am Rhein festgehalten zu werden und in Wien eine dauernde zweite Heimat zu finden, aber zum Österreicher ist er nie ganz geworden. In seiner Kunst weicht er bei allen Beziehungen und Einwirkungen doch auch bewußt und entschieden von den Wiener Richtungen und Strömungen ab. Dieses Einschlagen anderer Wege ist gewiß begründet in seiner eigenen Natur, in seinem Genie, aber doch auch in seinem deutschen Rheinländertum.

Beethovens nationale Herkunft wird künstlerisch schon durch einen flüchtigen Vergleich seiner Kunst mit der gleichzeitigen französischen, mit der Hector Berlioz', aufgezeigt. Wie er der Geburt nach mit der niederrheinischen Stammesart verbunden war, so entfaltete sich sein Naturgefühl und Naturempfinden auf der Basis der Jugenderlebnisse, welche die vom Rhein durchströmte Landschaft in ihn eingrub. Auch Territorium und Volksstamm, Hof und Familie, Leben und Kunst Kurkölns hinterließen in ihm Eindrücke und nachhaltige Spuren. Im persönlichen Kontakt mit dem kurkölnischen Kirchenstaat wie unter dem Einfluß der rheinischen Meinungen jener Zeit bilden sich seine allgemein politischen Anschauungen. Vom kurkölnischen Aufklärungskatholizismus, der weniger in der freien Reichsstadt Köln, als vielmehr in der kurkölnischen Residenz Bonn seinen Sitz hatte, werden seine religiösen und kirchlichen Vorstellungen berührt. Wie er am Rhein bereits zu dem Humanitätsideal Herderscher Richtung geführt wird, so erfaßt ihn hier aufs

tiefste der gewaltige Umschwung, der sich unter dem Einflusse der großen deutschen Dichtung jenseits des Rheins schon lange vor der französischen Revolution in den Siebzigerjahren vollzog. Sein Glaube an den deutschen Geist wird hier von allen irgendwie möglichen Schwankungen befreit. Darum konnten Klopstock, Herder und Goethe, Schiller und Kant, die deutschen Musiker für ihn eine besondere Bedeutung gewinnen. Am Rhein treten ihm entgegen die religiöse und kirchliche Kunst, die französische, italienische und vor allem die deutsche Musik, die tragédie lyrique und Comique, die Seria und Buffa, deutsches Singspiel, deutsche Oper und deutsche Instrumentalmusik, das Werk Philipp Emanuel Bachs, Mozarts, Haydns und zahlreicher kleinerer Musiker. Wenn auch dabei „élan terrible" und „éclat triomphal" der französischen Revolutionsmusiker in seiner von Anfang an mit stärksten inneren Spannungen geladenen Natur Widerhall finden, so ist doch wohl dieser Zusammenhang an sich nicht so sehr entscheidend, als vielmehr daß auch diese Ausdrucksmittel allmählich unter den Geist von Beethovens künstlerischer Persönlichkeit gebeugt werden.

Mit Hauptwerken der französischen Revolutionsoper kam Beethoven in Wien in nähere Berührung, nicht nur mit jenen, die dort auf die Bühnen gelangten, sondern nachweisbar auch mit den anderen, die damals in Pariser Partiturdrucken zugänglich waren. Es ist allgemein bekannt, daß Pierre Gaveaux' im Februar 1798 am Theater Feydeau aufgeführte „Léonore", deren Text J. N. Bouilly nach persönlichen Erlebnissen während seiner Tätigkeit als Administrator eines Departements verfaßt hatte, auch über die französischen Grenzen hinaus Interesse erregte und Nachbildungen erfuhr. Von diesen wurde eine deutsche durch den Wiener Theatersekretär Joseph von Sonnleithner für das Theater an der Wien angefertigt und hier mit Beethovens Musik am 20. November 1805 erstmalig gespielt. Dieser Wiener „Leonore" wurde im nächsten Jahre eine Umarbeitung zuteil, die sich auf oft recht gewaltsame Kürzungen und Striche erstreckte, bis erst nach zehn Jahren unter der dichterischen Mitarbeit Friedrich Treitschkes eine dritte Fassung, der endgültige „Fidelio", entstand und im Mai 1814 die Erstaufführung erlebte.

Die Existenz dieser drei Fideliofassungen ermöglicht einen Einblick nicht nur in Beethovens künstlerische Werkstatt, sondern zugleich

auch in die Wandlungen, denen die deutsche Oper nach Mozarts Tod zu Anfang des neuen Jahrhunderts unterlag.

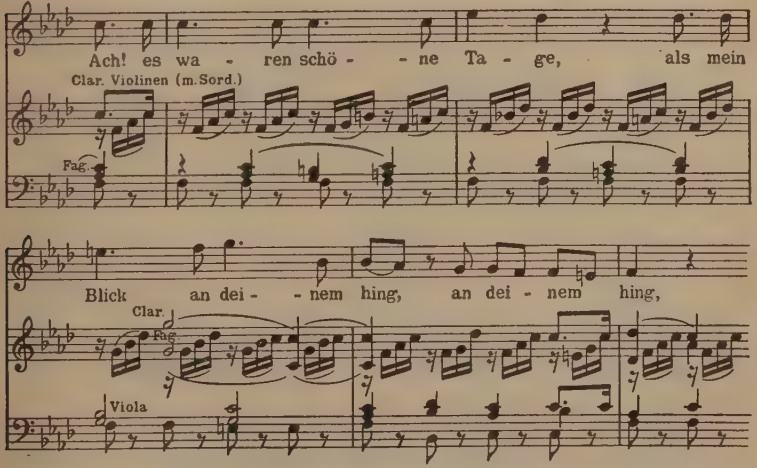
Die fast wortgetreue Übertragung der äußerst wirkungsvollen und geschickt abgefaßten Vorlage schützte Sonnleithner vor stärkeren Entgleisungen und Proletarisierungen, denen sich die Wiener Librettisten auch damals noch meist hingaben. Der Text behandelte einen Stoff, der auf den Wiener Zauberspuk verzichtete und sich szenenweise dem bürgerlichen Milieu des nord- und mitteldeutschen Singspiels näherte. Immerhin wird die Zeitstimmung, unter der er entstand, fühlbar, das „Wunderbare" flüchtet aus äußeren Märchenvorgängen gänzlich in seelische Bezirke. Die textliche Formung erfolgte im engen Anschluß an die französische Vorlage. Auch Beethoven ging dieser nicht aus dem Wege, Wendungen und Klänge Gaveaux', ebenso Einfälle und Charakterisierungen anderer Revolutionsmusiker, besonders Cherubinis und Méhuls, wurden fruchtbar. Vor allem wirkte auf ihn der Zug ins Ernste und Große, der Glucksche Geist, der auch in der Revolutionsoper lebte.

Bei der Gestaltung stand Beethoven vor der Wahl des Gluckschen Dramas, der Revolutionsoper, der italienischen Seria, des deutschen Singspiels und der deutschen Nationaloper. Seine Entscheidung fiel zunächst zu Gunsten des deutschen Singspiels Mozartscher Richtung, mit dem er Glucksche Szenen der Revolutionsoper zu verbinden trachtete. Dies geht hervor aus dem Gebrauch gesprochener Dialoge, der Verwendung von Liedern, der Einfügung semiseriöser Elemente. Daneben entstanden Gesangsmonologe von großen Dimensionen und von erschütternder Tragik. Es wuchs die Kerkerszene zwischen Leonore, der unentwegt die Treue haltenden Gattin, und Florestan, dem schuldlos Eingekerkerten, heraus, wo die höchsten Aufgaben der Seelenschilderung an den Künstler herantreten und Beethovens Genialität sich in der wundervollsten Weise kundgibt. Der Rahmen des Singspiels wurde gesprengt.

Daß dem Werke die Einheitlichkeit noch fehlte und auch unter günstigeren Verhältnissen als bei den durch die Kriegszeiten beeinflußten Erstaufführungen ein voller Erfolg vorenthalten bleiben müsse, schien Beethoven selbst bald erkannt zu haben, da er sich bereitwillig zu Umarbeitungen herbeiließ. Von diesen war die zweite von durchgreifender Art. Das Ergebnis bestand hier zunächst in der Beseitigung der Dreiteilung, der Verbesserung des Dialogs und einer

teilweise treffenderen Motivierung der Handlung. Dann wurden die Gestalten Marzellines, Jaquinos und des Kerkermeisters Rocco, also die Nebenpersonen, in den Hintergrund gedrängt, und damit die semiseriösen Elemente fast vollkommen ausgeschaltet. Ferner erfuhr die Charakteristik der Hauptpersonen Wandlung und Steigerung. Nicht allein Leonores Klugheit und Ausdauer, sondern auch ihre Entschlossenheit und Tapferkeit erregen jetzt Bewunderung und rufen Mitgefühl hervor. In den entscheidenden Momenten verliert Leonore nicht mehr Kraft und Bewußtsein, sondern sieht heldenmütig den kommenden Vorgängen entgegen. Aus dem entsagenden, duldenden Florestan ist jetzt ein Sieger geworden, dessen heldenhafter Sinn durch Leiden und Schicksalsschläge nicht gebrochen wird, dem auch in den kritischen Augenblicken des Lebens ein heroischer Zug eigen bleibt. Dies zeigen die neuen Verse Treitschkes, noch deutlicher die Korrekturen der Musik. Freilich war Beethoven jetzt genötigt, den ergreifenden Andante un poco agitato-Satz zu streichen, der seinen tiefsten Eingebungen beizuzählen ist:

49



Beethoven würde sich zu dieser Streichung wohl schwerlich verstanden haben, wäre er sich nicht bewußt geworden, daß dies die neue Charakterisierung des Florestan erforderte.

Ähnlich verhält es sich wohl auch mit anderen Ausschaltungen

feinster Übergänge und Züge, die der Neufassung zum Opfer fielen. Die Figur Pizarros, die in Gaveaux' Stück musikalisch überhaupt nicht gefaßt wird, gewinnt jetzt noch an Größe. Um das gewalttätige, tyrannische Wesen dieses Unterdrückers noch mehr hervorzuheben, führte Treitschke, sicherlich im Einvernehmen mit Beethoven, in den ersten Akt ein neues Motiv ein. Der mitleidige Rocco erlaubt den Gefangenen, auf kurze Zeit die dunklen Gefängnisse zu verlassen. Als Pizarro diese Eigenmächtigkeit seines Kerkermeisters erfährt, gerät er außer sich und befiehlt, die Gefangenen sofort in die Zellen zurückzujagen, da sie auch nicht für einige Augenblicke frische Luft atmen sollen. Die Gesänge Pizarros erhielten eine präzisere, knappere Form.

Durch diese Umarbeitung wurde dem Werke gegenüber der Urfassung eine ganz andere Gestalt zu teil. Der Rahmen wird nicht mehr durch disparate Teile gesprengt, die Einheitlichkeit nicht mehr zerstört. In dem Maße, in dem das Werk die Sphäre des Singspiels überschritt, wuchs es in eine tragische Luft hinein. Reste der früheren Fassungen wie Roccos Goldlied und die gesprochenen Dialogstellen blieben noch zurück, aber sie konnten ebensowenig wie bei Mozart den Aufstieg zur vollgültigen deutschen Oper verhindern. Von Gaveaux' zeitgebundenem Revolutionsstück ging Beethoven aus, aber über dasselbe hinaus hob er einen speziellen Vorgang, die edle Tat einer Frau, ins Allgemein-Menschliche und ließ das Werk mit einem Hohelied auf die Liebe und Treue ausklingen.

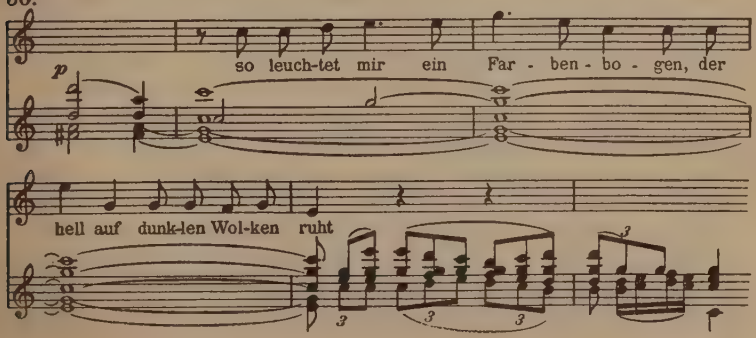
Der Aufbau des ersten Akts vollzieht sich in drei Staffeln. Die erste zeigt eine kleinbürgerliche Familie, die zweite den blutgierigen Machthaber mit seinen Schergen, auf der dritten stehen Leonore und die unglücklichen politischen Gefangenen. In das Bild des Friedens fällt ein dunkler, unheilkündender Schatten, der sich zusehends vergrößert und mit Beginn des zweiten Akts die ganze Szene beherrscht: eine allmähliche Steigerung von dem freundlichen Lichtchen, das in stiller Stube dem jungen Liebespaar leuchtet, ins Dunkle, Unruhige, Schreckhafte, Katastrophale.

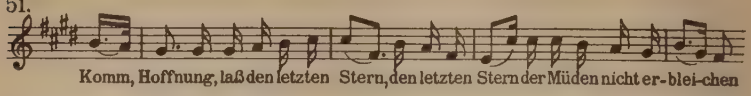
Die Familienszene ruft den Singspielmusiker zu Liedern und kleinen Ensembles auf. Zuerst ein leicht beschwingtes Duett der beiden jungen Menschen mit motivischen Verklammerungen im Orchester, ein Lied Marzellines von einer Intensität und inneren melodisch-harmonischen Spannung, welche die Ausdrucksgrenzen des schlichten Bürgermädchens überschreiten, dann ein hymnodisches kanoni-

sches Quartett, das mit dem jungen Liebespaare und dem Kerkermeister die verkleidete Leonore vereinigt, diese also innerhalb eines Ensemble zum ersten Male in den musikdramatischen Rahmen einbezieht, ferner ein coupletartiges Loblied Roccos auf das Gold und schließlich ein mehrteiliges Terzett zwischen Leonore, Marzelline und Rocco. Diese singspielhafte erste Staffel enthält wohl melodisch, harmonisch und dynamisch schon persönliche Züge, verrät aber zugleich, daß sie als Staffage dient, weder ein semiseriöses Ziel verfolgt, noch Kontrastfiguren im Sinne Mozarts zu entwickeln beabsichtigt.

Ein Marschstück vermittelt den Übergang zur zweiten Staffel, zur Arie Pizarros und zu dem Duett zwischen Pizarro und Rocco. Mit dem Auftreten des Gouverneurs erwacht der Revolutionsmusiker. Die typische italienische Rachearie wird mit rezitativischen Exklamationen und Akzenten, wilden Läufen, Crescendos und verminderten Akkorden durchsetzt, mezza voce klingt der Chor der Wache herein. Diese Charakterisierung geht auch in das anschließende Duett ein und wird der Gestalt des Rocco gegenübergestellt, aber wie aus höheren Regionen hallen plötzlich die Pianissimo-Takte herein, als die lauschende Leonore sichtbar wird und der verschüchterte Rocco auf den Eingekerkerten, der „kaum mehr lebt", anspielt.

Auf der dritten Staffel verstummen Singspiel- und Revolutionsmusik. Nicht als ob jetzt Verflechtungen mit der zeitgenössischen Produktion ganz verschwänden, allein Leonores Gesang an die Hoffnung und der Gefangenenchor entstammen doch einer ganz anderen Welt. Leonores erregtes Akkompagnato klingt im Vertrauen auf die Zukunft und mit dem Blick nach oben mild und licht aus:

50.

Dann löst sich das Adagio: „Komm Hoffnung, laß den letzten Stern der Müden nicht erbleichen" aus, und ihm entquellen die Herzenstöne einer bedrückten Seele:

51.

Wie hierauf die Chorsätze der zwischen Jubel und Angst, Hoffnung und Furcht hin- und herschwankenden, schließlich wieder unermeßlichem Jammer preisgegebenen Gefangenen psychologisch erschaut und dynamisch wie rhythmisch ausschattiert sind, wie dann auch in Verbindung mit dem Solistenensemble kein überlautes Fortissimo die beklemmende Stimmung zerreißt und der Akt im doppelten Piano in einen kleinen Orchesterepilog ausläuft, alle diese Züge tragen über die gelegentlichen instrumentalen Koloraturketten, die ariosen Bravourteile und ähnliche Einzelheiten hinweg in das Reich, in dem Beethovens ureigenste Kunst gebietet und der Eingang zur großen Kerkerszene sich auftut.

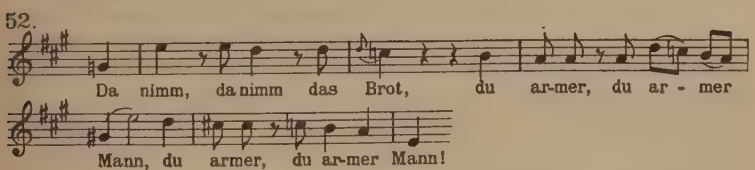
Der Gesang an die Hoffnung ist für Beethoven nicht der Anlaß zu einer effektvollen, auf die erste Sängerin zugeschnittenen Parade-Arie — das wäre sie für zahlreiche kleinere Opernmusiker geworden —, sondern der Ausdruck von Gefühlen und Empfindungen einer durch stärkste Erschütterungen hindurchgegangenen Generation, die ohne Zuversicht in die Zukunft sich nicht mehr zurecht finden könnte. Wie in einer Vision „leuchtet" ihr der „Farbenbogen, der hell auf dunklen Wolken ruht". Sind das hier nicht romantische Klänge, wie sie später in Wagners Gralswelt einziehen? Aber dieser Gesang an die Hoffnung verebbt bezeichnenderweise nicht romantisch in Sehnsuchtsschauern, klebt auch nicht etwa aus Rücksicht auf zeitgemäße Formbildungen dem Adagio-Teil ein gegensätzliches Allegro con brio an, sondern stellt diesen leidenschaftlichen, mit Hörnerfanfaren eingeleiteten Allegro con brio-Satz in den Dienst heroischer, handlungsbereiter Willensäußerung, die allen Widerständen Trotz bieten wird.

Wir geraten immer mehr in die Bezirke des Dunklen, Katastrophalen. Mit breiten f moll-Akkorden von Gluckschem Pathos, abreißenden Rhythmen und einem sich immer wieder einschiebenden Klagemotiv beginnt der zweite Akt. Florestans nicht durch überpathetische Ak-

zente gestörtes Rezitativ „Gott! welch Dunkel hier!" fließt mit dem hochgestimmten echt Beethovenschen Adagio cantabile „In des Lebens Frühlingstagen" und dem fahl ekstatischen, von leidenschaftlichster Evolution schließlich ins ppp zurücksinkenden Allegro „Und spür' ich nicht linde, sanft säuselnde Luft?" zu einem großen Monolog zusammen. Der weite Bogen, der über die ganze Kerkerszene gespannt wird, reißt hier jedoch keineswegs ab und wird auch im weiteren Verlauf nicht durch die gesprochenen Dialogstellen ernstlich gefährdet. Daß trotz dieser Cäsuren keine Zerstückelung eintrat, ist ein weiteres Zeugnis Beethovenscher Gestaltungskraft.

Dem Singspielgerät der Melodramepisode folgt das mit Triolenfiguren untermalte, fast geisterhaft dahinhuschende a moll-Duett Roccos und Leonores, dem die mitwirkende Bläsergruppe sowie die dynamische Vorschrift: „es wird durchaus sehr leise gespielt und die sf und f müssen nicht zu stark ausgedrückt werden" das eigentümliche Kolorit geben. Das in der Ensemblebehandlung fein abgewogene A dur-Terzett (Florestan, Rocco, Leonore) belebt mit Tönen der Rührung und des Mitleids die Grau in Grau gehaltene Stimmung, ohne sie jedoch etwa aufzuheben oder auch nur allzu sehr zu erhellen. Mit vor Schmerz erstickter Stimme kommt es in der Singstimme immer wieder zu Stockungen und gleich verstohlenen Tränen herabrinnenden Chromatismen:

52.



Zur Explosion drängt das Quartett (Pizarro, Florestan, Leonore, Rocco). Wie ein Blitz durch drohendes Gewölk fährt Pizarros Racheausbruch dazwischen, im grellen D dur kehren die rezitativischen Akzentuierungen, Tremolos und Crescendos der früheren Pizarroszene wieder, in wenigen Takten stehen wir vor der entscheidenden Tat und vor Leonores Erkennung. Von dem „Zurück", das Leonore dem feigen Mörder entgegenschleudert, bis zu ihrem ins hohe B hinaufschnellenden, realistischen Aufschrei „Töt' erst sein Weib!", von der Bestürzung, die diese Begebnisse begleiten, von der allmählich wieder zurückgewonnenen Selbstbeherrschtheit Pizarros (D-dur, Più moto) bis

zu dem Endkampf der beiden Aug in Aug gegenübertretenden Gegner und dem geisterhaften, wie von einer höheren Macht gesandten Trompetensignal, alle diese Abschnitte des großen dramatischen Ensemble mit den eingebauten Zwischenstadien sind musikalisch in knappsten Strichen und in feinster Durchdringung, aber zugleich auch mit weiser Ökonomie der musikalisch dramatischen Mittel und unter bewußter Zurückhaltung vor schrankenlos wilden Temperamentsentladungen gezeichnet und zu einem organischen Ganzen von antiker Größe gestaltet. Und nach dem Signal führt eine kurze verhaltene B dur-Episode (wie „betäubt") zur zweiten Fanfare, nach der nun die seelischen Erregungen losbrechen und der Quartettsatz immer wieder den verminderten Septimenakkorden zustrebt, von denen er seinen Ausgang genommen hatte.

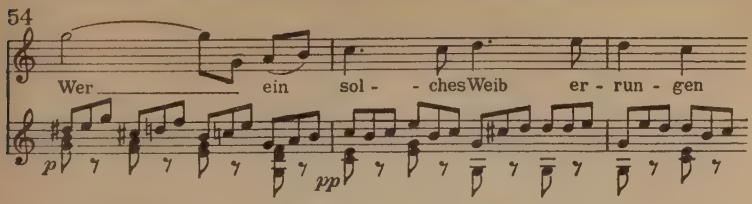
Die Steigerung ins Dunkle, Unruhige, Schreckhafte, Katastrophale hat die Höhepunkte erreicht, nicht mit Verkrampfungen des Ausdrucks und einem schwelgerischen Aufgebote aller vorhandenen Mittel. Wie anders hätte wohl fünfzig Jahre später Richard Wagner und wiederum eine Generation weiter Richard Strauß diese Szenen komponiert! Der dunkle, unheilkündende Schatten hat sich mit einem Male verflüchtigt. Das atemlos dahinstürmende, nur vorübergehend durch Adagioepisoden und Fermaten gehemmte G dur-Duett „O namenlose Freude" jubelt auf, kein Wermutstropfen fällt mehr in den Freudenkelch. Die ersten Töne reinen Glücks breiten sich aus, das Frohlocken nach überwundenem Leid kennt keine Grenzen mehr und strömt ekstatisch hinüber ins Finale, das kein Opernfinale im konventionellen Sinne darstellt, sondern ein oratorienhaftes Ausklingen mit der monumentalen Wendung ins Allgemein-Menschliche.

Was sich in diesem Finale an szenischen Vorgängen auf der Bühne noch begibt, erscheint nebensächlich. Für Beethoven ist die Opernhandlung mit dem Duett ebenso zu Ende wie für Mozart die Prüfung der beiden Liebenden schon vor der sichtbaren Wanderung durch Feuer und Wasser. Worum es jetzt gilt, ist der aus der eigenen Bonner Trauerkantate herübergeholte Humanitätshymnus:

53.

und die an den Schlußsatz der Neunten gemahnende Lobpreisung:

„Wer ein solches Weib errungen", die in der Tenorstimme leise anhebt:



dann auf die übrigen Solostimmen und den Chor übergreift und in ein Trionfale, eine strahlende C dur-Apotheose, ausmündet.

Bekanntlich sind nicht weniger als vier Leonore-Fidelio-Ouvertüren vorhanden, von denen die erste als Vorstudie, die vierte als Zugeständnis an die damalige Opernbühne angesehen werden können. Die beiden anderen dagegen fallen völlig aus dem Rahmen und laufen den weitherzigsten Ansprüchen eines sinfonischen Opernprologs zuwider. Sie sehen im Sinne Glucks in das Drama, schöpfen aber die treibenden Kräfte des Dramas so vollständig und so eigenartig aus, daß ihr Verbleib innerhalb des Werkes zu Anfang einen dramatischen Fehler, ihre Einverleibung vor das zweite Finale eine Verdoppelung der Katharsis bedeuten mußte. Was haben auch hier die Beziehungen zum „élan terrible" und „éclat triomphal" der französischen Revolutionsmusiker, zu Méhul und anderen zu besagen gegenüber der durchaus Beethovenschen Gestaltung der beiden Tondichtungen, die schon infolge ihrer riesenhaften Ausmaße einer Einbeziehung in den Opernrahmen widerstrebten. Die zweite Ouvertüre ist eine bereits durch das Trompetensignal auf der Bühne und die Abschüttelung der Reprise gekennzeichnete Programmsinfonie, die dritte eine von stärkeren programmatischen Bindungen befreite sinfonische Gestaltung des Dramas. Beide mußten auf die Verbindung mit der Oper Verzicht leisten, weil sie mit den Mitteln der Instrumentalmusik ihr Thema restlos zu bewältigen vermochten. Sie sind sinfonisch die künstlerische Verkörperung derselben großen sittlichen Idee wie der „Fidelio" auf dem Gebiete der Oper.

Beethovens „Fidelio" überflog mit den enormen Kurven ins Tragische, ähnlich wie Mozarts „Zauberflöte" und doch so grundverschieden von dieser, die konventionelle Operndramatik jener Zeit. Es haftet ihm nichts mehr an von Stürmerei und Drängerei zahlreicher Revolutionsmusiker. Wo ihre Diktion mit einspricht, wird sie

deutsch durchfühlt, dient sie als Mittel oder wird zum Symbol. Alles, was in das Werk einging, war irgendwie mehr oder weniger eng mit der großen Idee verflochten, deren musikalisch dramatische Verkündigung und Verklärung oberstes Ziel war. Mit ungeheurer Subjektivität des künstlerischen Geistes waltete zugleich eine sich dem Werke völlig unterordnende Selbstbescheidung. Spielt die Handlung auch nicht auf antikem Boden und tragen die Personen moderne Namen, die Grundlagen weichen nicht ab von denen Glucks im „Orpheus" oder in der „Alceste". Hier wie dort ein Hinauswachsen über das Einzelschicksal, reine Menschlichkeit, ein großes sittliches Ideal. Wohl ergaben sich Verschiedenheiten gegenüber der apollinisch tragischen Abtönung des Reformers, ebenso aber auch gegenüber dem dionysischen Farbenrausch und den formalen Lockerungen, wie sie allmählich in die romantische Oper der kommenden Jahrzehnte einzogen. Der harmonische Ausgleich bewußter und unbewußter Kräfte duldete weder einen Rückfall ins rationalistisch Galante, noch ein Hinüberschwenken in gesteigertste Empfindsamkeit des Sturm und Drang.

Gleich der „Zauberflöte" war auch der „Fidelio" eine vollgültige deutsche Oper mit singspielhaften Zügen. Auch er bedeutete die Lösung des nationalen Opernproblems im anderen Sinne als die der Mannheimer. Aber trotz gemeinsamer Richtlinien stand diese Lösung mit der Mozarts doch auch in scharfem Gegensatz. Den beiden Werken wohnt eine Eigengesetzlichkeit inne, die auf den Naturen und künstlerischen Temperamenten, auf den stilistischen Blickpunkten ihrer Urheber beruht, die nicht das eine gegen das andere auszuspielen gestattet, sondern die Doppellösung des deutsch klassischen Opernproblems aufzeigt.

Obwohl der „Fidelio" von dem heißen Atem seiner Zeit getragen war und die Schauer der Kerkerszenen in aller Eindringlichkeit enthüllte, obwohl in der zweiten Ouvertüre die dichterische Idee die straffe Tektonik zwar nicht hinwegspülte, doch wesentlich beeinflußte, trotz aller Anzeichen neuer auf Entfesselung lauernder Gewalten, die aber hier noch mit ungeheurer Energie gebändigt waren, weckte das Werk bei der produktiven Jugend zunächst nicht den Widerhall, der unmittelbar zur Nacheiferung antreibt. Es will eine deutsche bürgerliche Oper, eine Fidelio-Nachfolge nicht so recht in Fluß kommen. Wohl aber wich von der werdenden Generation nicht mehr der Eindruck, den die ungeheure Steigerung ins Unruhige, Schreckhafte, Katastrophale hervorgerufen hatte.

DRITTER TEIL

ROMANTIK

ZWISCHENSTUFEN UND WANDLUNGEN

Mit der deutschen bürgerlichen Oper traf auch die deutsche antikisierende Renaissanceoper das Schicksal allmählicher Vereinsamung. Glucks Werk hatte in Deutschland tiefste Spuren hinterlassen, aber nicht wie in Paris eine direkte Schule nach sich gezogen. Was hier bis zu August Bungerts „Homerischer Welt" an deutschen Opern antiken Stoffs sich noch regte, war nur mehr ein letztes Aufflackern. Wohl lebte dagegen, wenn auch oft bis zur Unkenntlichkeit verkümmert, der Geist fort, den Gluck in das Reformwerk hineingetragen hatte. Gegenüber antiker und bürgerlich revolutionärer Welt tritt nun um die Wende des Jahrhunderts das „romantische" Singspiel in den Vordergrund und erfährt unter mannigfachen Einwirkungen entscheidende Wandlungen, während gleichzeitig die historische Oper das Gegenspiel eröffnet und entgegen den neuen Geistesströmungen das rationalistische Erbe der Vorfahren verteidigt. Die Frage „Nationalromantik oder Nationalhistorie" wird aufgeworfen und steht auf Dezennien hinaus im Mittelpunkte künstlerischer Diskussion. Romantik wird zur Manifestation einer Gemeinschaft, die sich gegen Feindliches zur Wehr setzt.

„Romantische" Stoffe waren in der italienischen und französischen Oper schon seit langem bekannt. Alle die Armiden-Texte, die Feen- und Zauberstücke, die auf fernen Schauplätzen des Orients und der Übersee sich abspielenden Aktionen, die immer wieder, bald seltener bald häufiger, auftauchten, gehören diesem Gebiete an. Das deutsche Singspiel bewegte sich auf keinem jungfräulichen Boden, sondern folgte den Bahnen seiner barocken Vorläufer, als es bereits mit Schiebelers „Lisuart und Dariolette" eine Feerie in den Spielplan aufnahm. Im Süden konnte das deutsche Zaubersingspiel auf eine alte Tradition zurückblicken und förderte gegen Ende des Jahrhunderts eine wahre Flut von Dschinnistanstücken zutage.

Legenden-, Sagen- und Märchenstoffe waren im deutschen Singspiel besonders des letzten Dezenniums durchaus heimisch, allein sie er-

langten jetzt eine besondere Bedeutung. Man studiert nicht nur die Wunderwelt, die sich in neu erschlossenen Märchenbüchern auftut, sondern hält auch Ausschau, was hiervon fremde Literaturen darbieten. Man nimmt zu Shakespeare nach wie vor die Zuflucht, findet aber auch den Weg zur altgermanischen Sage. F. H. Himmels „Sylphen" (Berlin 1806) fußen auf einem Märchenstück Gozzis, Peter Winters „Sturm" (München 1798) ist textlich eine Nachbildung des Shakespeareschen Werkes, desselben Komponisten „Colmal" (München 1808) entstammt der nordischen Mythologie. Die Neigung gibt sich kund, die Gemeinschaft mit der italienischen und französischen Oper zu lösen und sich schon stofflich auf eigene Füße zu stellen. Die Naturelemente werden personifiziert, zu den Grundmotiven gesellt sich das der Entsühnung eines schuldbefleckten Mannes durch die treue Liebe eines reinen Mädchens. Geheimnisvolle und überirdische Wesen rücken immer mehr in den Vordergrund, das Irrationale, das „Wunderbare" wird zur zentralen Macht.

Vergleichen wir eine Eintragung in Beethovens Konversationsheften von 1823 mit E. Th. A. Hoffmanns Auslassungen in seinem Essay „Der Dichter und der Komponist" von 1813, dann beobachten wir, welcher Wandel der Auffassungen sich damals vollzog. In den Konversationsheften heißt es: „Für Gefühl und [!] für Verstand hauptsächlich ist doch eine Oper wie Fidelio ein unvergleichlicher Gegenstand mit dem Teufelsmärchen im Freischützen. Denn das Theater soll nicht bloß flüchtig rühren, es soll auch bilden und edle Gesinnungen wecken — und das ist doch bloß durch ein wahres oder wahr scheinendes Sujet möglich." Hoffmann läßt dagegen seinen Ferdinand fragen: „Du nimmst also ausschließlich die romantische Oper mit ihren Feen, Geistern, Wundern und Verwandlungen in Schutz?" und antwortet: „Allerdings halte ich die romantische Oper für die einzig wahrhafte, denn nur im Reich der Romantik ist die Musik zu Hause. Du wirst mir indessen wohl glauben, daß ich diejenigen armseligen Produkte, in denen läppische, geistlose Geister erscheinen und ohne Ursache und Wirkung Wunder auf Wunder gehäuft werden, nur um das Auge des müßigen Pöbels zu ergötzen, höchlich verachte. Eine wahrhaft romantische Oper dichtet nur der geniale, begeisterte Dichter, denn nur dieser führt die wunderbaren Erscheinungen des Geisterreichs ins Leben; auf seinem Fittich schwingen wir uns über die Kluft, die uns sonst davon trennte, und einhei-

misch geworden in dem fremden Lande, glauben wir an die Wunder, die als notwendige Folgen der Einwirkung höherer Naturen auf unser Sein sichtbarlich geschehen und alle die starken, gewaltsam ergreifenden Situationen entwickeln, welche uns bald mit Grausen und Entsetzen, bald mit der höchsten Wonne erfüllen."

Diese Äußerungen nahmen Anschauungen Wielands, Herders und anderer auf, denen im Hinblick auf die irreale Wesenheit der Musik eine prinzipielle Hinneigung der Oper zum Außergewöhnlichen, Wunderbaren als unabweisbar galt. Herder hob im Hinblick auf die deutsche Oper, in der er das Kunstwerk der Zukunft sah, bereits ausdrücklich hervor: „Die Mythologie der Alten kann der deutsche Dichter nicht brauchen. Aber die sogenannten mittleren Zeiten sind in ihren Märchen, in dem guten Glauben und Aberglauben, der sie beherrschte, in der ganzen Richtung, die die europäische Denkart damals nahm, sehr merkwürdig. Dieser Wahn liegt uns näher als der Mythus der Griechen und Römer." Und weiterhin bricht er für das Wunderbare eine Lanze: „Sind wir im wirklichen Traume nicht ebensowohl in einer Zauberwelt? und wie wahr sind uns die Träume? Darfs also keine Kunst geben, die uns mit den schönsten Träumen aufs schönste auch wachend vergnüge? Einmal in die Welt gesetzt, in der alles singt, alles tanzet, entspreche auch die Welt ringsum dieser Gemütsart: sie bezaubere."

Diese Bezirke des Wunderbaren wurden aber auch mit den Schauern und Ängsten, der Unruhe und Betroffenheit, den Ausbrüchen der Verzweiflung und des Jubels über das Ende der Schreckenstage erfüllt, die als seelische Nachwirkungen der sozialen Erschütterungen in den Revolutionsopern nachzitterten. Seltsame Halbschatten und Stimmungsverschränkungen drangen dadurch in die Legenden, Märchen und Sagen, vor allem jedoch auch ein Strom frisch pulsierender, von den Zeitereignissen berührter Lebenskräfte, die einer Erstarrung wie einer blutleeren Allegorisierung vorbeugten. Man sehnte sich weg aus dem Elend, das durch die Revolutionsjahre und die napoleonische Ära heraufbeschworen war, konnte aber dabei naturgemäß nicht die Erinnerungen an die miterlebten Katastrophen abschütteln.

Die dichterische Gestaltung der Legenden-, Märchen- und Sagenstoffe verharrte freilich zumeist noch bei dem Zuschnitt der alltäglichen Zaubersingspiele und bürgerlichen Opern, ohne sich zu dem Gedankenfluge und den Ideen großer romantischer Dichter zu erheben.

Wenn auch vereinzelt sorgfältiger gearbeitete, poetische Texte zu stande kamen und sich Anzeichen einer romantischen Literarisierung des Librettos bemerkbar machten, die allgemeine Lage der frühen „romantischen" Operndichtung wird doch wohl am treffendsten durch den etwas ironisierenden Aufruf gekennzeichnet, den Ludwig Spohr (1823) an die deutschen Dichter richtete: „Ein die Menge ansprechendes Opernbuch muß aber entweder derben Spaß oder Teufelsspuk oder mindestens schöne Dekorationen und Kleider, und prächtige Aufzüge zur Befriedigung der Schaulust enthalten. Da sich nun mit der Pracht äußerer Ausstattung auch wohl eine vernünftige Handlung verbinden läßt, so ist die Aufgabe ein Opernbuch zu schreiben, das den Gebildeten wie den Ungebildeten anzieht, wenigstens nicht unauflöslich." Um was es der überwiegenden Mehrzahl dieser Librettisten bis zu Richard Wagners Eintritt in ihre Reihen meist in erster Linie ging, war jene Pseudoromantik, die Spohr als „Teufelsspuk" und „Pracht äußerer Ausstattung" ansprach und E. Th. A. Hoffmann mit Verachtung strafte. Auch in der sprachlichen Beschaffenheit waren noch lange Rückfälle in die gegenüber italienischen und französischen Texten angewandten geschäftsmäßigen Übersetzungsmethoden und die Banalitäten Wiener Theaterdichter an der Tagesordnung. Ein Opernbuch wie Collins des Beethovenfreundes „Colmal", das sich hiervon vorteilhaft abhob, gehörte zu den Ausnahmeerscheinungen. Nach wie vor galt die Bereitschaft des Librettisten, sich dem Musiker unterzuordnen.

Wie die deutschen Operntexte enthielten auch die deutschen Opernpartituren schon lange „romantische" Abschnitte, die jetzt allmählich in den Vordergrund rückten und durch ihre zunehmende Ausdehnung und Bedeutung den stilistischen Gesamtcharakter beeinflußten. Anknüpfungen an das alte Volkslied auf der einen Seite, den melodischen Kern durchsetzende Chromatismen auf der anderen wurden ebenso verwandt wie Modulationshäufungen und Alterierungen. Die Versuche, fremdem Volkstum musikalisch beizukommen, ergaben eigentümliche rhythmische Bildungen. Tonmalereien und musikalische Illustrierungen unter Benutzung ungewohnter Instrumente und Instrumentenverbindungen spielten ebenso eine Rolle wie Formlösungen und Ansätze zu besonderen Verflechtungen. Die Erinnerungsmotive wandelten sich allmählich in Leitmotive.

Solche Bestandteile finden sich in Glucks Werken, bei Mozart

war die Art ihrer Einbeziehung ein charakteristisches Merkmal seiner künstlerischen Persönlichkeit. Die „Zauberflöte" wurde von ihnen in solchem Maße beherrscht, daß sie zeitweise bereits als romantische Oper eingeschätzt werden konnte. Auch Beethovens „Fidelio" waren Schattierungen eigen, die ans romantische Gebiet streiften. In Naumanns „Cora" gelangten chromatische Durchgänge und chromatisch bedingte, ineinander verschwimmende Klanggruppen zu starker Auswirkung. Peter Winters „Sturm" und „Colmal" waren mit chromatischen Läufen, kühnen Fortschreitungen, Trugschlüssen, Wechseldominanten, terzverwandten Akkordfolgen, mit come da lontano-Chören, schärfsten dynamischen Kontrasten, Rezitativ- und Arienverschlingungen, instrumentalen Kammermusik-Effekten und Doppelorchester aufbietenden Entladungen bereits geradezu gespickt. In F. H. Himmels „Sylphen" und Joseph Weigls „Schweizerfamilie" fallen Abschnitte auf, die durch die instrumentale Färbung, die Zusammenstellung von Bassetthörnern mit Cello und Harfe, die unbegleiteten solistischen Bläsermelodien ein eigenartiges Kolorit empfangen. Daß der aus der Würzburger Gegend stammende genialische Abt Georg Joseph Vogler, der in Orgelkonzerten durch improvisierte Schlacht- und Gewitterphantasien Sensation hervorrief, auch in dieser Hinsicht seinen Mann stellte, ist nicht verwunderlich. In seiner Musik zu Skjoelderbrands „Hermann von Staufen" (Wien 1801) erklingen archaisierende unterirdische Chöre; Klarinetten in tiefen Lagen, zwei Fagottpaare, gedämpfte Streicher mit Harfe werden zu überraschenden Instrumentationsfinessen herangezogen. Ähnliche Züge fehlen nicht in seiner indischen Oper „Samori" (Wien 1804), in der sich auch das Deklamatorische von den Fesseln des italienischen Rezitativs zu befreien sucht. Bei zahlreichen anderen deutschen Opernmusikern um die Jahrhundertwende gehörte es gerade zum guten Ton, mit solchen „romantischen" Gesten den Beweis moderner Kunstauffassung zu erbringen, und wie die Legenden-, Märchen- und Sagentexte mehrten sich auch die mit musikalisch „romantischen" Ingredienzien gewürzten Partituren.

Und doch war zur eigentlichen romantischen Oper noch ein weiter Schritt. Der Siegeszug des veränderten Weltgefühls, die zunehmende Befreiung des Unbewußten aus straffer Bindung klassischen Lebenswillens, die erneute, bisher gebannte Hinneigung zu geheimnisvollen,

chaotischen Untergründen, die Flucht aus tragischer Wirklichkeit ins Erträumte, Unwirkliche, Ferne schufen erst jene Vorbedingungen, unter denen sie sich ungehemmt und voll entwickeln konnte. Die literarische Romantik half die Gedankengänge der veränderten Grundlagen des musikalischen Bühnendramas lockern, die sich aus dem psychischen Wandel ergaben. August Wilhelm Schlegel steckt mit seinen Ansichten über die Stellung der Dichtkunst in der Oper, die er in seine „Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur" (1809) einstreute, zwar noch tief im verflossenen Jahrhundert und sieht im Gegensatz zu Herder im „schwelgerischen Wetteifer der Darstellungsmittel" ein Wesensmerkmal der Oper. Anderen Auffassungen begegnen wir dagegen bei Jean Paul und Ludwig Tieck. Jean Paul erklärt es in seiner „Vorschule der Ästhetik" (1813) für durchaus naheliegend, daß sich die neue Oper das „Reich des Unendlichen [!] über der Brandstätte der Endlichkeit" sicherte, und versucht eine philosophische Begründung des Stofflichen, die den Geisterspuk der Zauberoper mit einem Schlage in eine ganz andere Sphäre hob. Und in der Vorrede zu Hoffmanns „Phantasiestücken in Callots Manier" (1813) äußert er: „Bisher warf immer der Sonnengott die Dichtgabe mit der Rechten und die Tongabe mit der Linken zwei so weit auseinanderstehenden Menschen zu, daß wir noch bis diesen Augenblick auf den Mann harren, der eine echte Oper zugleich dichtet und setzt." Ludwig Tieck zieht zwischen tragischer und romantischer Oper einen Trennungsstrich. Mozarts „Don Giovanni" sei in dieser die „letzte Grenze des Möglichen", bei seinen Nachfolgern habe die „Sucht, das Vollendete[!] zu überbieten, sehr geschadet und nichts Rechtes zu Wege gebracht". Die „echte romantische Oper" sei ein „wahres deutsches Gewächs", von dem erwartet werden dürfte, daß es sich „in Zukunft vielleicht noch mehr als solches ausbildet".

Was solche Äußerungen berühren, sind einmal die Grundanschauungen eines organischen Zusammenhangs der neuen Oper mit der vorhergehenden Glucks und Mozarts, dann die bereits von Herder angedeuteten Wünsche eines literarisch wie musikalisch gleichwertigen Kunstwerks, das also der Musik in der Oper das entscheidende Wort streitig macht, ferner die Verinnerlichung und Vertiefung des Geister- und Zauberelements durch die neue Lebensbetrachtung und Kunstanschauung. Die Texte der echten romantischen Oper wollen

jetzt Anspruch auf literarische Qualität und auf Beurteilung nach Gesetzlichkeiten des Wortdramas erheben, sie sind nicht mehr „armselige Produkte, in denen läppische, geistlose Geister erscheinen und ohne Ursache und Wirkung Wunder auf Wunder gehäuft werden", nicht mehr einfache Märchenstücke, die der Musik zur freien Entfaltung ihrer Kräfte dienen, sondern sie enthüllen, ohne „das Vollendete überbieten" zu wollen, im Verein mit der Musik das „Reich des Unendlichen", in das ewige Sehnsucht ausströmt.

Die allgemein kulturelle Ergänzungsmöglichkeit und Verschmelzungsfähigkeit der musikalischen Kraftquellen wird jetzt umso stärker empfunden, als die deutsche dramatische Musik sich seit Gluck und Mozart einen unverlierbaren Platz im deutschen Geistesleben erworben hatte und gleichzeitig Beethoven jene sinfonische Kunst, die seit Haydn zur Weltgeltung gelangt war, mit seinen „poetischen Ideen" erfüllte. Bei den Musikern selbst stieg die Vorstellung einer Verpflichtung auf, die mit Singspiel, Buffa und Comique verhaftete romantische Oper der Experimentierlust wie des Appells an die niedrigen Instinkte des „müßigen Pöbels" zu entziehen; und je stärker und selbständiger man künstlerisch fühlte, umso rascher fielen Rauschgold und Flitterzeug äußerlichen Romantisierens, der Tiefe der künstlerischen Welt entwuchs die „blaue Blume" reiner musikalischer Romantik, ein „in sich abgeschlossenes Kunstwerk, wo alle Teile und Beiträge der verwandten und benutzten Künste ineinanderschmelzend verschwinden und auf gewisse Weise untergehend eine neue Welt bilden". Der Bannerträger dieser romantischen Oper war Ernst Theodor Amadeus Hoffmann.

Der Königsberger Hoffmann, Dichter, Musiker und Maler, Jurist und Schriftsteller in einer Person, in Warschau als Regierungsrat, in Bamberg als Kapellmeister beschäftigt, bis den Vierziger 1816 das Berliner Kammergericht aufnahm, hatte bereits eine Reihe von Singspielen, Melodramen, Schauspiel- und Ballettmusiken geschrieben, ehe er mit seinem ästhetischen Dialog „Der Dichter und der Komponist" (1813) und seiner Hauptoper „Undine" (Berlin 1816) hervortrat, zu der die „Aurora" (Bamberg (1811) eine stilistische Vorstudie gebildet hatte. Es ist für Hoffmann wie für die damalige Übergangsepoche bezeichnend, daß bei aller Anerkennung des Irrationalen ausführliche ästhetische Formulierungen der Grundlagen, Absichten und Ziele das geschaffene Kunstwerk begleiteten.

Vor dem Hintergrunde der zum nationalen Bekenntnis hinreißenden Zeitereignisse spielt sich in Hoffmanns Dialog ein von heiliger Begeisterung für die Kunst durchglühtes Zwiegespräch zwischen dem Dichter und dem Musiker ab, das die Verhältnisse von Dichtung und Musik in der Oper zu klären sucht und das romantische Ideal verkündigt. Jean Pauls Hoffen auf den Künstler, der „eine echte Oper zugleich dichtet und setzt", ist auch das des „Dichters" hier, allein dem „Musiker" fehlt bei Hoffmann meist die „Gabe des Festhaltens und Aufschreibens" dichterischer Einfälle, es würde ihm durch die dichterische Arbeit das „zum Komponieren nötige Feuer verknistern und verdampfen". Im Sinne des 18. Jahrhunderts hält hier Hoffmann die Trennung von Dichter und Musiker aufrecht. Auch in der Wahl des Sujets verwirft er nicht die Vergangenheit und verteidigt namentlich sein großes musikalisches Vorbild: „Wahrhafte, in der herrlichen, heiligen Musik lebende und webende Komponisten wählten nur poetische Texte ... Mozart wählte nur der Musik wahrhaft zusagende Gedichte zu seinen klassischen Opern, so paradox dies manchem scheinen mag." Allein als er den Musiker seine „Meinung über das wahre Wesen der Oper aussprechen" läßt, löst er sich mit einem Male von der Vergangenheit und verficht den Primat der Poesie. Zunächst scheint ihm eine „wahrhafte Oper nur die zu sein, in welcher die Musik unmittelbar aus der Dichtung als notwendiges Erzeugnis derselben entspringt." Für Calsabigi und Gluck, so sehr beide auf den Text bedacht waren, galt nicht dieses Postulat, und auch für Mozarts Mitarbeiter Da Ponte gab es keine solche unmittelbare Ableitung der Musik als „notwendiges Erzeugnis derselben" aus der Dichtung. Der Operntext war zwar nicht schlechterdings zur Rolle der „gehorsamen Tochter der Musik" als einer stets willfährigen Sklavin verurteilt, aber er hatte doch in erster Linie der Musik zu dienen. Der Musiker selbst von Gluckscher Einstellung verfügte durchaus frei über den Aufbau, Mozart gestand ihm außerdem auch die Entscheidung über den „Plan", die Urzelle, des Stückes zu. Hoffmanns These dagegen negierte das bisherige Verhältnis von Wort und Ton in der Oper. Aus dem Urgefühl des Poetischen soll echte Dichtung wie wahre Musik hervorgehen, jene musikalisch, diese gedichtet sein.

Im weiteren Verlauf bewegt sich nun das Zwiegespräch um die „musikalischen Tragödien und komischen Opern": „Von diesen rein tragi-

Abb. 22

W. A. Mozarts „La Clemenza di Tito“

Abb. 23

E. Th. A. Hoffmanns „Undine“

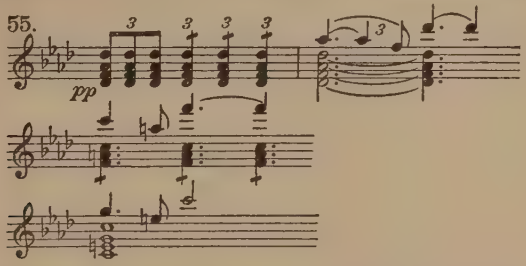
schen Stoffen ist das eigentlich Phantastische ausgeschlossen; aber in der Verbindung mit den Göttern, die den Menschen zum höheren Leben, ja zu göttlicher Tat erweckt, muß auch eine höhere Sprache in den wundervollen Akzenten der Musik erklingen." „Unsere musikalischen Tragödien haben den genialen Komponisten auf eine ganz eigene Weise zu einem hohen, ich möchte sagen, heiligen Stil begeistert, und es ist, als walle der Mensch in wunderbarer Weise auf den Tönen, die den goldenen Harfen der Cherubim und Seraphim entklingen, in das Reich des Lichts, wo sich ihm das Geheimnis seines eigenen Seins erschließt." „Eben in diesem Hineinschreiten des Abenteuerlichen in das gewöhnliche Leben, in den daraus entstehenden Widersprüchen liegt nach meiner Meinung das Wesen der eigentlichen Opera buffa." Musikalische Tragödie und Buffa werden durch die Brille Hoffmanns gesehen, jene Auffassungen sind in sie hineingetragen, die seinen Vorstellungen der romantischen Oper entsprechen. Die Fäden zur älteren Oper werden nicht abgerissen, aber aus ihren Umbildungen und Umwandlungen soll das neue dramatische Kunstwerk entstehen. „Der Dichter rüstet sich zum kühnen Fluge in das ferne Reich der Romantik; dort findet er das Wundervolle, das er in das Leben tragen soll, lebendig und in frischen Farben erglänzend, so daß man willig daran glaubt, ja daß man, wie in einem beseligenden Traume, selbst dem dürftigen, alltäglichen Leben entrückt, in den Blumengängen des romantischen Lebens wandelt und nur seine Sprache, das in Musik ertönende Wort, versteht. ... Allerdings halte ich die romantische Oper für die einzig wahrhafte, denn nur im Reich der Romantik ist die Musik zu Hause. ... In der Oper soll die Einwirkung höherer Naturen auf uns sichtbarlich geschehen und so vor unsern Augen sich ein romantisches Sein erschließen, in dem auch die Sprache höher potenziert oder vielmehr jenem fernen Reiche entnommen, das heißt, Musik, Gesang, ist, ja, wo selbst Handlung und Situation, in mächtigen Tönen und Klängen schwebend, uns gewaltiger ergreift und hinreißt. Auf diese Art soll, wie ich vorhin behauptete, die Musik unmittelbar und notwendig aus der Dichtung entspringen."

Unwillkürlich richten wir von diesem nicht immer ganz unmißverständlichen Zwiegespräch den Blick auf die „Undine" und fragen uns, wie sich der Musiker Hoffmann zum Ästhetiker verhält. Die Anregung, der „Plan", zur „Undine" ging von Hoffmann selbst aus,

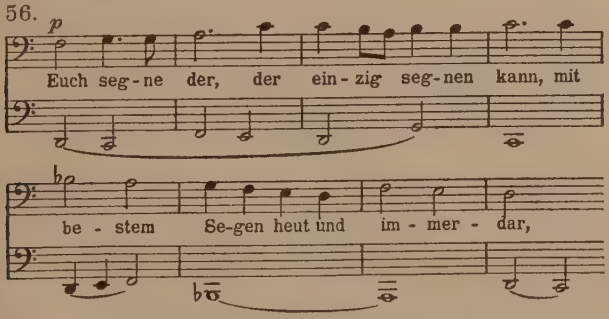
die dichterische Gestaltung war jedoch dem Autor der Undine-Erzählung und der Nibelungen-Trilogie Friedrich de la Motte-Fouqué überlassen, der seine Aufgabe offenbar im Sinne Hoffmanns löste und nach dessen Wünschen auch in der Einzelausführung die bisherige Dialog-, Arien- und Ensembleeinteilung beibehielt. Es ist kein bloßer Zufall, sondern auch in der Nacheiferung von Mozarts Vorbild begründet, daß die Ensembles schon in der Textanlage einen Vorsprung erlangten. Der romantische Grundton, die poetische Haltung heben das Textbuch trotz sprachlicher Mängel und szenischer Unbeholfenheiten über die damalige „romantische" Durchschnitts-Librettistik hinaus, die sich ein gottbegnadeter Dichter wie Hoffmann auch als Musiker unter keinen Umständen und Verhältnissen hätte aufzwingen lassen. Aus der Fabel des sich nach Beseelung sehnenden seelenlosen Mädchens entstand ein Märchenspiel, das einen tieferen Gedanken in sich barg und nach Hoffmanns Forderungen ein „romantisches Sein erschloß".

Diesem „romantischen Sein" der Dichtung „entsprangen" musikalisch zunächst die Szenen, in denen das Rauschen des Wassers, das Wogen der Wellen, das Wehen der Abendlüfte, das Flüstern der Blätter, das Schweigen und Dräuen des Waldes, das Aufsteigen geheimnisvoller Nebeldünste geschildert werden. Aber diese Naturschilderungen sind keine Anlässe zu anschaulichster musikalischer Darstellung, sondern nur Anreger, das „Wunderbare" zu erleben. Darum bewahren sie auch gegenüber modischen Illustrierungen Reserve. Dann reckt sich aus der Sphäre Mozartscher Charakterdramatik die dämonische Gestalt des Wassergeistes Kühleborn empor, nicht nur in scharfen Umrissen gezeichnet, sondern auch in Ausdruck und orchestraler Untermalung, in der dramatischen Mission mit dem „romantischen Sein" verhaftet. Das war auch musikalisch kein „ohne Ursache und Wirkung Wunder auf Wunder häufendes" Grüngesicht, sondern eine Erscheinung, deren Wunder „als notwendige Folgen der Einwirkung höherer Naturen auf unser Sein sichtbarlich geschehen", aber auch hier nicht das Entrückte, Unfaßbare selbst zu enthüllen suchen. Kühleborn ist weder ein Samiel noch ein Heiling. In solchen Szenen finden musikalische Mittel der Revolutionsoper, anhaltende Tremolos, erregte Rhythmen, verminderte Akkorde, harmonische Steigerungen Anwendung, ebenso psychologisch wie koloristisch abgewandelte Leitmotive, die ohne dich-

terische Beziehung in der Luft schweben würden und die unmittelbare Herkunft der Musik als „notwendiges Erzeugnis" aus der Dichtung schlagend beweisen. Es ist besonders aufschlußreich, wie sich im zweiten Finale nach der Verfluchung Undinens durch den Gatten auf dem Pianissimo-Untergrund der Bläser das Motiv der sordinierten Streicher in die Höhe schwingt, wie dasselbe Motiv im dritten Finale, als Undine im Brunnen sichtbar wird, wiederkehrt, bei ihrer Anrede des Geliebten sich tonartlich verändert und schließlich, als sich beide küssend vereinen, in ein helles verklärendes C dur ausmündet:

55.

Dem „romantischen Sein" dienen auch eigenartige Klangwirkungen, so wenn etwa die Einsegnung des ungleichen Paares durch den Priester im Orchester nur von feierlichen Schritten der Kontrabässe begleitet und damit schon dieser bedeutungsvolle Vorgang in ein seltsames Licht gerückt wird:

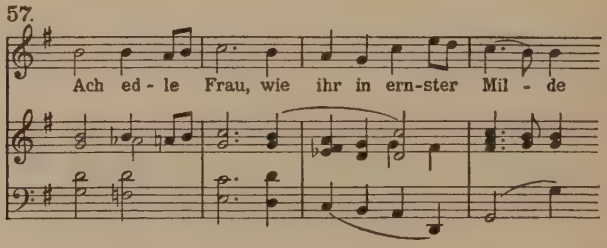
56.



Auf diesen ein „romantisches Sein" erschließenden Abschnitten liegt ein Schwergewicht, sie wurden nicht Episoden, sondern Kernstücke der Oper, sie sollten aber das „Wunderbare" nicht entschleiern

und dem Alltag ausliefern, sondern zu ihm ehrfurchtsvoll und schauernd hinleiten. Auf ihnen beruhen merkliche Unterschiede, die sich gegenüber den modischen Zauberopern einstellten. Auf sie beziehen sich die anerkennenden, das Wesenhafte erfassenden Worte Carl Maria von Webers: „So verschieden und treffend bezeichnet die mannigfaltigen Charaktere der handelnden Personen erscheinen, so umgibt sie oder ergibt sich vielmehr doch aus allem jenes gespensterhafte, fabelnde Leben, dessen süße Schauererregungen das Eigentümliche des Märchenhaften sind." Dabei finden sich zahlreiche Züge, die zum deutschen Singspiel, zu Gluck und Mozart, zu den Neapolitanern, zu Spontini zurückleiten. Die Kraft des Musikers überwand hier nicht die vorschwebenden Vorbilder, sie löste sich häufig nicht von ihnen ab und zog musikalisch Grenzen, die der Dichter Hoffmann längst überflogen hatte. Zudem war dem Musiker Hoffmann nicht die Gabe des ursprünglichen Einfalls in gleichem Maße verliehen, die dem Dichter bereits in die Wiege gelegt war. Mosaikartig und in konventionellen Kadenzierungen reihen sich Melodien aneinander, nur zuweilen tauchen Stellen auf, die der ureigenen Hoffmannschen Welt entstammen und den Zeitgenossen nicht mehr aus dem Sinne schwanden. Carl Maria von Weber hat sich später im Agathenlied an das Larghetto der Hoffmannschen Fischersfrau erinnert:

57.



Diese Abhängigkeiten und Beengungen zerstörten zwar nicht die romantische Richtung, der der Dichter-Musiker zusteuerte, allein sie verursachten oft geradezu zwangsläufig, daß die „Undine" bei allen romantischen Strebungen musikalisch doch stärker mit der älteren bisherigen Oper verkettet blieb, als dies dem künstlerischen Willen des Ästhetikers Hoffmann entsprach. Das unverschmolzene Nebeneinander älterer und neuerer Stilmittel förderte eine Zwiespäl-

tigkeit, die zwischen modischer Zauberoper und romantischer Oper hin- und hertrieb. Ob der Verbreitung der „Undine" durch den auch Schinkels Bühnenbilder vernichtenden Brand des Berliner Schauspielhauses wirklich ernster Schaden zugefügt wurde oder ob die geringe Lebensdauer des Werkes nicht vielmehr in ihm selbst begründet lag, sei dahingestellt. Jedenfalls fand die aufblühende romantische Oper erst eine ganz andere Resonanz, als sich ihr Carl Maria von Weber zuwandte.

DIE ROMANTISCHE NATIONALOPER

Nicht geruhsamer, still bürgerlicher Lebensbeschaulichkeit entwuchs der Künstler, der mit einem Male der romantischen deutschen Nationaloper die allgemeine Sympathie errang. Einem Roman gleichen die Erlebnisse, die der 31jährige Carl Maria von Weber hinter sich hatte, als er 1817 das Dresdener Amt eines Leiters der deutschen Oper übernahm und bis zu seinem auf einer Gastspielreise in London erfolgten Tode (1826) beibehielt.

Der zufällig in Eutin geborene Weber entsproß einer Schwarzwälder Jägerfamilie, der Unrast und Abenteuerlust vererbt waren und Cagliostronaturen als Helden galten. Bald war er mit dem Vater, dem ehemaligen Offizier, Theaterdirektor, Stadtmusikus und Kammerherrn, auf der Wanderschaft einer Theatertruppe, machte in größeren Städten Station, bediente in München Senefelders lithographische Presse oder schrieb in Freiberg in Sachsen eine Oper, bald fungierte er als junger Theaterkapellmeister in Breslau, wurde dann Hofsekretär eines württembergischen Herzogs, geriet durch die Skrupellosigkeit des Vaters und böswillige Verdächtigungen in peinliche Situationen und wurde schließlich sogar verhaftet und ausgewiesen. Nach diesem Vorfall zog er hinter sein bisheriges Leben einen scharfen Schlußstrich. Nicht als ob er jetzt sogleich eine seßhafte bürgerliche Existenz begründet und schwärmerische Fahrten ins Blaue für immer preisgegeben hätte, aber er machte nun mit abenteuerlichen Unternehmungen allen Ernstes ein Ende und suchte sich zum Aristokraten vom Scheitel bis zur Sohle, zum idealistischen Verteidiger seiner Kunst hinaufzuentwickeln. So treffen wir ihn als Klaviervirtuosen auf Konzertreisen, dann als Opernleiter in festen, für die deutsche Opernpflege bedeutsamen Stellungen in Prag und Dresden, zwischen beiden einen Sommer lang in Berlin. Seine freilich nicht in sorgsamem Aufbau verlaufende musikalische Ausbildung hatten Michael Haydn, Franz Danzi und der Abt Vogler gefördert. Die genialische Haltung wie die phantastische, den Klangsinn wek-

kende Experimentierlust des letzteren mochten ihn gleich seinen Studiengenossen, dem jungen Jägerleutnant und späteren Wiener Domkapellmeister Johann Baptist Gänsbacher und dem jungen Berliner Bankierssohn Meyerbeer, besonders anziehen. Was der Unterricht an Lücken ließ, ergänzte die Theaterpraxis, die einen tieferen Einblick in die internationale Opernlage verschaffte.

Schon frühzeitig regte sich Webers musikalischer Produktionsdrang, der sich in der Komposition von Singspielen, von Klarinetten-, Gitarre- und Klavierstücken, von Sinfonien und volkstümlichen Liedern Luft machte und während des Berliner Aufenthalts die hinreißenden Männerchöre zu Theodor Körners „Leyer und Schwert" entstehen ließ. In der „Silvana" (Frankfurt a. M. 1810) schimmerte durch all die fremden Stilelemente bereits Webers musikalische Eigenart hindurch, in den Männerchören entflammte unter dem Eindruck der Befreiungskriege die vaterländische Begeisterung, sein Glaube an die nationale Zukunft. Schon bald griff er auch zur Feder, um sich als Musikschriftsteller auszuweisen, und seit den bescheidenen Beiträgen zu Gerbers Tonkünstlerlexikon unterließ er es nicht mehr, die Gedanken, die ihn bewegten, in literarischen Arbeiten niederzulegen und für seine Ideen und Ziele auch mit Worten zu werben. Wie er an die Stelle des schlichten Klavierauszugs die ein Gesamtbild vermittelnde Klavierpartitur setzte, so war er auch ein Dirigent neuer Prägung. Eine kraftvolle, geschlossene künstlerische Persönlichkeit, die bei dem Aufblick zu den Sternen nicht den Boden unter den Füßen verlor, rang sich in unermüdlicher Energie empor und überwand Jahre lang selbst die Hemmnisse einer unaufhaltbaren Schwindsucht.

Auf der Höhe des künstlerischen Aufstiegs schuf Weber den „Freischütz" (Berlin 1821) und die „Euryanthe" (Wien 1823), denen noch der „Oberon" (London 1826) anzureihen ist. Der geradezu sensationelle Erfolg des „Freischütz" machte ihn mit einem Schlage zu einer Berühmtheit. Mochte der Freundeskreis des alternden Zelter die Nasen rümpfen und konnte sich auch eine berufene Persönlichkeit wie E. Th. A. Hoffmann mit Stoff und Stoffgestaltung des „Singspiels" nicht recht befreunden, so flogen ihm doch sogleich alle Herzen zu. Die heimgekehrten Frontkämpfer empfingen es jubelnd, die jüngere Generation spürte in ihm den vernichtenden Axthieb gegen die italienische Oper. Freilich mußten dem „Freischütz" noch weitere nicht allein von vaterländischer Gesinnung, sondern auch von na-

tional künstlerischer Kraft getragene deutsche Werke von Rang folgen, bis die italienischen Hochburgen in Berlin (1825/41), München (1825), Dresden (1832) und Wien (1848) endgültig fielen.

Die Dichtung des „Freischütz" stammte aus dem Kreise der von Tieck verhöhnten Dresdener Pseudo-Romantiker und fußte auf Sagen, die Friedrich Kind und Genossen als „Adjunkten" der Leipziger Ratsbibliothek aufgestöbert und dann J. A. Apel und F. Laun ihrem „Gespensterbuch" einverleibt hatten. Hier spielen sich die Vorgänge im Waldesrevier ab und verquicken mannigfache altdeutsche volkstümliche Motive wie den Probeschuß um die Braut, den Guß wunderwirkender Freikugeln, den nächtlichen Spuk in der Wolfsschlucht, die Erscheinung des wilden Jägers mit Szenen und Gebräuchen aus dem deutschen Volksleben. Diese Stoffwelt war dem deutschen Singspiel bisher nicht fremd, aber sie wurde hier doch weit stärker mit den deutschen Verhältnissen verknüpft, das Zauberhafte entwuchs alteingebürgerten, unausrottbaren abergläubischen Vorstellungen, sollte also innerlich begründet und nicht nur äußerlich aufgeklebt werden.

Als Friedrich Kind den ihm lange vertrauten Stoff in ein paar Wochen für die Opernbühne dramatisierte, wich er schon in der Ablehnung des tragischen Ausgangs vom „Gespensterbuch" ab. Nicht die unheilvolle, unabwehrbare Verstrickung in die Netze des Teufels, die den Jäger dem Wahnsinn, die Braut dem Tod durch die Freikugel ausliefert, wird in den Mittelpunkt gerückt, sondern, umschattet vom uralten Konflikt zwischen Heidentum und Kirche, der Kampf um das Gute in volkstümlicher Auffassung und Anschaulichkeit ausgefochten. Neue Figuren, auf deren Erfindung sich Kind etwas zugute tat, der Eremit, die Brautjungfern finden Eingang, ebenso neue Motive wie beispielsweise das Vertauschen des Brautkranzes mit weißen Totenrosen. Immer wieder ereignen sich unruhige, schreckhafte Vorfälle, Vorboten und Vorahnungen einer Katastrophe, die in ihrer Aneinanderreihung und Steigerung eine eigentümliche, Grauen erregende „Stimmung" erzeugen sollen. Die drei Akte sind mit einem unverkennbaren Sinn für Bühnenwirksamkeit hingestellt, hüllen die Symbole nicht in undurchdringliches Dunkel und lassen keinerlei Zweifel über die sittliche Grundidee aufkommen. Selbst bedenkliche Schwächen wie die zerrissene Charakteristik der Hauptgestalt des Jägers Max, die Passivität Agathens in entscheidenden Momenten, die Anlehnung an die gleichzeitige Schicksalstragödie werden dadurch

Abb. 24
Goethes „Erwin und Elmire“

Abb. 25
C. M. von Webers „Freischütz“

zwar durchaus nicht verdeckt, aber doch einigermaßen gemildert. Mit welch robuster, äußerlicher Technik Kind hierbei zu Werke ging, beweist vor allem auch die innere Unverbundenheit zwischen Geisterwelt und Menschenschicksal, die das „Wunderbare" zur effektvollen Kulisse degradiert und damit zu den „armseligen, Wunder auf Wunder häufenden Produkten" zurückleitet, welche den Unwillen Hoffmanns und auch Beethovens Bemerkungen über das „bloß flüchtig rührende Teufelsmärchen im Freischützen" hervorriefen. Vielleicht wurden noch weitere einschneidende Mängel nur durch die literarische Mitarbeit Webers verhütet, die wir aus seinem Verhalten gegenüber der ursprünglichen Eremiten-Eingangsszene dokumentarisch erhärten können.

Dieses Textbuch war weder hinsichtlich des „romantischen Seins" wie der literarischen Qualität nach dem Herzen Hoffmanns, noch erfüllte es im Hinblick auf das „in sich abgeschlossene, alle Teile und Beiträge der verwandten und benutzten Künste ineinander schmelzende Kunstwerk der deutschen Oper" die Forderungen, die Weber selbst erhoben hatte. Aber daß es seinen eigenen besonderen Neigungen und Wünschen entgegenkam und dem Musiker keinerlei einengende Grenzen zog, also auf eine Literarisierung verzichtete, mochte Weber fesseln, auch mit den Schwächen versöhnen und in der Praxis von seinen ästhetischen Grundsätzen abweichen lassen. Er ahnte, daß die Musik hier nicht so sehr „unmittelbar aus der Dichtung als notwendiges Erzeugnis derselben entsprang", als vielmehr souverän gestalten konnte, daß dem Musiker nach wie vor das entscheidende Wort zufiel und das romantische Ideal nicht entschwand, wenn Formen und Gestaltungen der vorromantischen Oper aufrecht erhalten wurden. Sein musikalisches Temperament trug ihn auch über die Bedenken hinweg, die Helmina von Chézis verschwommene, blutleere Ritterdichtung „Euryanthe" aufsteigen lassen konnte, während zur musikalischen Einkleidung von J. R. Planchés „Oberon" nicht eigener, freier Entschluß, sondern Rücksichten auf materielle Familienverhältnisse Veranlassung gaben. Und legte er in Beziehung zur „Euryanthe" auch das oft zitierte ästhetische Bekenntnis ab: „Euryanthe ist ein rein dramatischer Versuch, seine Wirkung nur von dem vereinigten Zusammenwirken aller Schwesterkünste erhoffend, sicher wirkungslos, ihrer Hilfe beraubt", so errang in der Praxis doch auch hier der Musiker den Sieg. Der schaffende Künstler sprang kühn

über die Klippen, die sich dem Ästhetiker bei seinen Ansprüchen der Einheitlichkeit des Opernkunstwerks in der Kräfteverteilung von Dichtung, Musik und Szene offenbarten.

Die Musik des „Freischütz" birgt eine Fülle von Zügen, die sie mit der vorromantischen Oper verbinden. Diese erstrecken sich auf das deutsche Singspiel, auf die Kunst Mozarts und Beethovens, auch auf die fremdländische Oper, die etwa in Maxens „Durch die Wälder, durch die Auen" mit Rossinismen oder in Ännchens „Einst träumte meiner sel'gen Base" mit dem Romanzenton der Opéra comique einspricht. In Caspars den ersten Akt beschließendem teuflischen Triumphgesang „Schweig! damit dich niemand warnt!" lebt die Pathetik neapolitanischer Rachearien auf, deren weite Intervallsprünge auch Hoffmanns Kühleborn zugeteilt waren. Da und dort gesellen sich nach dem Muster der neapolitanischen Oper konzertierende Instrumente zu den Solostimmen. Die schon zu Beginn der Ouvertüre einsetzenden dynamischen Effekte erinnern an die französische Revolutionsoper. Die Aufteilung der Akte in Arie, Lied, Rezitativ, Ensemble und Finale geschieht im Sinne der bisherigen Oper und verzichtet auch nicht auf den gesprochenen Dialog des Singspiels. Weber schlug hier nicht wesentlich andere Bahnen als Hoffmann ein, wurde aber innerhalb einzelner Teile zu ganz anderen Gliederungen und Gestaltungen inspiriert.

Auf der Höhe Mozartscher Charakterdramatik steht Caspar mit dem strophischen, in 32 Takte gebannten Trinklied „Hier im ird'schen Jammertal", einem ins Wild-Dämonische gefärbten Gegenstück zu Mozarts sogenannter Champagnerarie des Don Giovanni. Vor allem sagen sich dann die Monologe des Max und der Agathe sowie die Wolfsschluchtmusik von der musikalischen Gestaltung ähnlicher Szenen der bisherigen Oper los. Aus den Lyrismen „Durch die Wälder" entwickelt sich mit dem geheimnisvollen Auftauchen des wilden Jägers unmittelbar ein neuer aus liedmäßigen und rezitativischen Partien gewobener Abschnitt, der dem der Verzweiflung zutreibenden Seelenzustande Maxens in einzelnen Phasen folgt und bei den Worten „Herrscht blind das Schicksal?" den Höhepunkt erreicht. Agathens Monolog „Wie nahte mir der Schlummer" ist aus Rezitativ, Lied und Arie frei gebaut, sucht die musikalische Verbindung mit den Gesten der agierenden Person und steigert sich psychologisch von banger Erwartung zum Jubel glückverheißender Hoffnung.

Aus Motivgliedern, Floskeln und Klängen ballt sich die ausgedehnte Wolfsschluchtmusik zusammen, frühere Melodien beziehungsvoll aufnehmend und neue als bindende Klammer verwendend, ein riesiges Rezitativ mit Pantomime, Melodram und gesprochenem Einschiebsel, alle die dunkeln Vorgänge und Visionen in sich begreifend und in eine festgefügte Presto-Coda ausmündend. Solche Bildungen waren der bisherigen Oper keineswegs völlig fremd, auch Hoffmann machte von ihnen in der „Undine" Gebrauch. Allein ihre Zusammensetzungen, Ausdehnungen und Illustrierungen erfolgten hier in einem Maße und in einer Verknüpfung mit dem psychologischen und szenischen Verlauf, die der bisherigen Tektonik zuwiderliefen und stärkste Lockerungen nach sich zogen. Wie sehr sie von ähnlichen Abschnitten der früheren Oper abwichen, lehrt schon ein flüchtiger Vergleich mit der Feuer- und Wasserprobe der „Zauberflöte" oder mit der Kerkerszene des „Fidelio". Trotz der freien, veränderten Gestaltungsart blieb ihnen jedoch eine künstlerische Geschlossenheit nicht vorenthalten, die ein Zerbröckeln und Zerflattern verhütete. Die Geschlossenheit wurde erreicht nicht mit der Thematik und den scharf umrissenen tektonischen Mitteln der Klassik, sondern durch die pittoresken Mittel der Romantik, durch Einheitlichkeit in Stimmung und Ausdruck, in harmonischer und klanglicher Substanz. Fis moll ist die Tonart der Naturschilderungen in der wilden, schwarzen Schlucht, c moll die des Geisterbezirks Samiels. Der Schluß mit dem Ende des Spuks und der Geisterstunde schlägt in kühner Modulation (verminderter Septimenakkord — Quartsextakkord auf cis) nach fis moll um. Schon die Wahl der beiden Tonarten an sich hatte jetzt für den Musiker eine besondere symbolische Bedeutung. Innerhalb dieser tonartlichen Sphären bewegen sich die Tremolos, die chromatischen Gänge, die Akkorde tiefer Klarinetten und Posaunen, die Unisonorufe unsichtbarer Geisterchöre, bis Samiel erscheint unter einem Motiv, das kein Motiv klassischer Art, sondern einen assoziativen Klangeindruck darstellt:

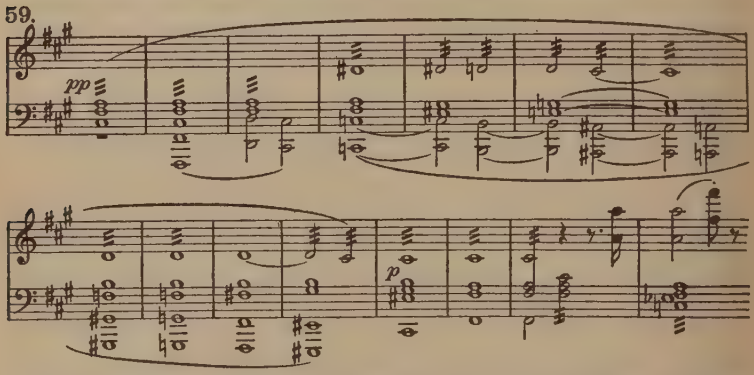
58.

bis die seltsamen Zwiegespräche beginnen, bei denen der eine singt, der andere spricht, die Naturereignisse sich entladen, stärkste Evo-

lutionen mit Totenstille wechseln und der Schluß wieder in den Pianissimo-Anfang zurückbiegt.

Alle die einzelnen melodischen, harmonischen, rhythmischen und klanglichen Partikeln gehen in größere Gruppen ein, die sich wiederum den beiden tonartlichen Sphären einordnen; bestimmte instrumentale Farbenflächen mit feinsten Übergängen und Abschattierungen überziehen das Ganze. Es geht nicht im Sinne des 18. Jahrhunderts um handgreifliche musikalische Nachahmungen der Natur, um äußerliche Detailmalereien, sondern um den Eindruck des Dunklen, Unruhigen, Schreckhaften, Katastrophalen, das jeden Augenblick ins Unglück reißen kann. Ihm zuliebe begnügt sich die Thematik auch mit Motivresten und weicht den Klängen und Klangmischungen, die der Phantasie des Hörers eine bestimmte Richtung geben sollen:

59.



Solche Szenen rechneten zudem auf die Illusionsbühne, die das Bühnenbild nicht wie meist bisher lediglich als prunk- und effektvolle Dekorationen betrachtete und auf das „vereinigte Zusammenwirken aller Schwesterkünste" bedacht war. Auch Mozart wußte im „Don Giovanni" und in der „Zauberflöte" ebenso wie Beethoven in der Kerkerszene des „Fidelio" um das Dämonische, Grauenvolle, Mystische. Deutliche Symptome eines neuen, dem Rationalismus abgewandten Naturgefühls werden spürbar, die künstlerische Inspiration greift in die Regionen des Unbewußten. Doch kaum einmal werden dadurch die Grenzen klassischer Gestaltung stärker überschritten, die Fesseln der elementaren Gewalten gesprengt. Dagegen ändert sich das subjektive Verhalten des Künstlers und damit die

musikalische Gestaltung jetzt bei Weber. Natur und menschliches Empfinden fließen völlig ineinander, bei dem Zusammenklingen von Seele und Außenwelt erblüht, wie bei Schubert im Liede, jene aus typisch unromanischen deutschen Vorstellungen und Empfindungen geschöpfte musikalische Naturromantik, die Gemüt und Phantasie in Spannung hält, die Verbundenheit von „Gefühl und Verstand" auflöst, dem Wild-Phantastischen Einlaß gewährt und bei allen minutiös gezeichneten Vorgängen zum Sinnbild wird. Zum Sinnbild des Seelischen wie des Grenzenlosen, dem dieses zugehört. Jede Distanz ist gefallen, unaufhaltsam und elementar, ohne Einengung bricht sich das neue Fühlen Bahn und verlangt, weil es der Phantasie freien Lauf läßt, auch besondere Mittel künstlerischer Gestaltung. Monodram, Akkompagnato und sinfonische Kunst liefern Bausteine und Techniken, mosaikartig reihen sich die einzelnen Partikeln aneinander, die sich in dem Grade mehren, in dem die Musik auf die einzelnen Ereignisse und psychischen Schwingungen reagiert. Aber zugleich verschmelzen alle Einzellinien zu einem einheitlichen Organismus, zu einem großen Stimmungsgemälde, das in jeder Hinsicht unklassisch ist, in der musikalischen Realität des Geisterreichs sich auch von Hoffmann trennt, das wohl „aus der Dichtung entsprang", aber mit den Augen des großen musikalischen Künstlers geschaut war und dabei Kinds Märchenpinseleien weit hinter sich ließ. Diese Einheitlichkeit blieb dem zweiten Finale, das ein Verfahren wie bei der Wolfsschluchtmusik nicht zuließ und älteren Finalebildungen folgte, versagt. Nur mit dem Auftreten des Eremiten, eines Bußpredigers von Format, nimmt hier die Musik vorübergehend einen höheren Flug.

Der Musiker der Wolfsschlucht wirft auch auf weitere Szenen grelle Streiflichter. So etwa in Caspars Trinklied mit dem Tonartenwechsel (D dur—h moll) und den scharfen Pikkolotrillern, oder in das Terzett zwischen Agathe, Ännchen und Max mit den plötzlich in tiefen Lagen einsetzenden Klarinetten. In Ännchens Romanze „Einst träumte meiner sel'gen Base" dienen sie sogar zur Selbstironie, zur Selbstverspottung des Mitternachtspuks in der Wolfsschlucht. Nie verfällt die Realistik einem brutalen Naturalismus, immer schwebt ein Hauch von Poesie über den Szenen des Grauens und Unheimlichen.

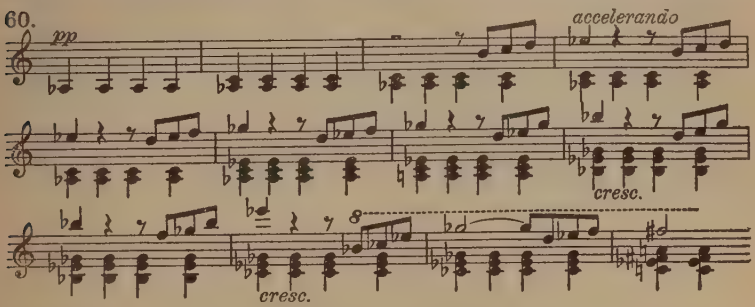
Ein Doppeltes gibt jedoch der Freischützmusik das charakteristische Gepräge: neben der Welt des Grauenhaften und vom Grauenhaften Berührten, neben musikalischer Naturromantik und dem Sang vom

Walde und von Waldeinsamkeit, neben musikalisch frei gestalteten Szenen tritt noch ein anderes in Erscheinung und hält die Waagschale. Das ist die Welt des schon lange mit dem Singspiel verknüpften deutschen Volkslebens, der überschäumenden Lebensfreude und offenen Lebensbejahung, und hiermit verbinden sich feste, geschlossene musikalische Gestaltungen, die auf psychologische Nachzeichnungen verzichten, sich dem Deutsch-Liedhaften zuwenden und auch direkt an die deutsche Volksmusik anlehnen. Diese andere Freischützmusik sprudelt hervor in der Bauernkirmes der Introduktion mit dem bunten Gewirr, dem Viktoriasingen und dem in süddeutsche Tanzmusik einschwenkenden Bauernwalzer, in den Chören der Brautjungfern und Jägerburschen, die einen volkstümlichen Ton anschlagen; und auch in dem Liedmäßigen der Sologesänge kommt sie ebenso immer wieder zum Vorschein wie in der von Schwung erfüllten, breit ausladenden, in straff punktierte Rhythmik hinüberwechselnden Melodik ritterlichen Charakters. Daß sie die gänzliche Auslieferung an das Grauenhafte verhinderte, vielmehr Kontrast und Gegengewicht schuf, trug nicht wenig zur unmittelbaren, nachhaltigen Wirkung des Werkes bei.

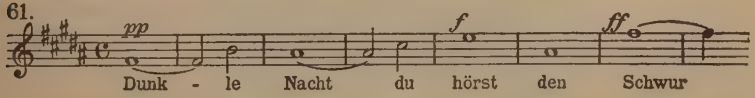
An die Spitze stellte Weber eine Ouvertüre, in deren klassischer Form er thematische Materialien der Oper selbst bewußt leitmotivisch verarbeitet und nach Beethovens Leonoren-Vorbild Konflikt und Lösung des nachfolgenden Dramas mit instrumentalen Mitteln vorausnimmt. Die programmatische Haltung der Ouvertüre ist schon gleich zu Anfang mit der Waldmusik der Hörner und dem Samielmotiv ebenso unverkennbar wie ihr künstlerischer Abstand vom damaligen flachen italienischen Ouvertüren-Potpourritypus. Der Prolog im Sinne Glucks und Mozarts ist aufgegeben und damit dramaturgisch auch die Verknüpfung mit der Oper. Ist diese Ouvertüre nicht schon eine „sinfonische Dichtung", die einer anschließenden szenischen Darstellung gar nicht mehr bedarf?

Der Musiker des „Freischütz" meldete sich auch in der „Euryanthe" und im „Oberon" zum Worte. Namentlich im „Oberon" tritt eine nähere Verwandtschaft mit dem „Freischütz" hervor. Musikalische Naturromantik besonderer Beschwingtheit spricht aus der glitzernden Elfenmusik, orientalisches Volkstum aus den Wächter-, Sklaven- und Kalifenchören. Wie das Samielmotiv ist hier Hüons in unbegrenzte Fernen klingender Hornruf ein assoziativer Klangeindruck. Die freieren Gestaltungen nimmt Rezias großer Ozean-Monolog auf, der wie

ein Koloß aus der Umgebung herausragt. Ebenso verrät die „Euryanthe", wenn sie auch der Umspannung des Geisterreiches entbehrt, eine bewußte Weiterbildung der Stilmittel des „Freischütz" in der Tonartensymbolik, der Vorhaltsharmonik, den instrumentalen Farbenlichtern, im Ausdruck des Dämonischen, in den elementaren Gefühlsausbrüchen, den Naturszenen und freien psychologischen Gestaltungen. Wiederum ergeben sich beabsichtigte Übereinstimmungen zwischen Gestikulation und instrumentaler Interpretierung, so wenn etwa Euryanthe in Adolars Arm eilt, wobei die musikalische Illustration des pantomimischen Vorgangs zugleich zum Bindeglied des folgenden Duetts wird:

60.

Ein eindringliches instrumentales Naturbild entfaltet sich in der verlassenen Felsschlucht des 3. Aktes mit dem Auftauchen der furchtbaren Schlange. Umfangreiche Komplexe entstehen in den düsteren, blitzgeladenen Szenen Lysiarts und Eglantinens im 2. Akt, den romantischen Konsequenzen der freien Freischütz-Monologe, die selbst das wie eine große Coda wirkende, formal geschlossene Duett mit dem Gesang an die Nacht erfassen:

61.



Mit der Bedeutung romantischer Szenenkomposition, die merklich von der älteren Nummernteilung abrückt und sich auch zusehends von klassischer Szenengestaltung entfernt, ging Hand in Hand der glühende Wunsch, eine nationale deutsche Oper großen Stils zu schaffen. Es lag nahe, daß in dem Augenblick, wo die Singspielreste des gesprochenen Dialogs beseitigt wurden, Rezitativ und freie Szenenkomposition an

Raum gewannen, zumal beide auch romantischen Zielen entgegenkamen. Das war doch noch ein weiterer Schritt als gleichzeitig die Preisgabe des Secco in der italienischen Oper, führte aber immerhin hier wie dort zu der wichtigen Frage, inwieweit und inwiefern das Akkompagnato-Rezitativ die ausgemerzten Glieder zu ersetzen vermochte. Weber war sich der Notwendigkeit bewußt, die freie musikalische Szenengestaltung für außergewöhnliche Geschehnisse aufzusparen und nicht etwa schematisch ganzen Akten aufzuzwingen, und es gelang ihm trotz aller Umgestaltungen, den Opernorganismus nicht zu gefährden, ihn im Gegenteil dadurch dramatisch neu zu beleben und zugleich vor Überwucherung fremdländischer Stilelemente zu bewahren. Hiermit übertraf er weit alle ähnlichen Versuche seiner deutschen Zeitgenossen und sicherte der „Euryanthe" einen entwicklungsgeschichtlich wie künstlerisch gleich hohen Rang. Nach Hoffmanns Vorgang erschlossen „Freischütz" und „Euryanthe" die romantische Lösung des deutschen Opernproblems.

Neben Weber erlangten zwei deutsche Opernmusiker von Rang Ruf und Ansehen, die zum Eigenwuchs der jungen romantischen Nationaloper Entscheidendes beitrugen, ohne freilich vom romantischen Geist bis in die Tiefen ihres Wesens erfaßt zu werden: Ludwig Spohr und Heinrich Marschner. Spohr, aus einer Braunschweiger Medizinerfamilie, bildete sich zum weltberühmten Geiger heran und siedelte 1823 nach Kassel über, wo er nach der Jérôme-Episode der französischen Revolutionsoper in jahrzehntelanger, unermüdlicher Arbeit ein reichaufblühendes Musikleben schuf. Zwei Jahre vor seinem Tode (1859) traf den politisch Mißliebigen das Los zwangsweiser Pensionierung. Marschner, der Zittauer und ehemalige Leipziger Rechtsstudent, genoß noch Webers Ratschläge und begann 1831 seine hannöversche Tätigkeit als Opernleiter, der er bis kurz vor seinem Tode (1861) treu blieb. Jener verlieh der kurhessischen, dieser der königlich hannöverschen Residenz für Generationen das musikalische Gepräge. Beide erlebten noch das Abklingen der romantischen Nationaloper und den beginnenden Aufstieg des romantischen Musikdramas.

Ludwig Spohr hatte sich schon als 22jähriger Gothaer Konzertmeister an die Oper gewagt und den ersten Jugendversuchen weitere folgen lassen. Seine „Alruna" (1808) steuerte dem Kreise der modischen süddeutschen Zauberoper zu und bemächtigte sich mit Erinnerungsmotivik, Koloristik und Melodram bereits „romantischer" Re-

Abb. 26

Abb. 27

C. M. von Webers „Freischütz“

quisiten. Vor der breiten Öffentlichkeit erschien Spohr mit dem in Wien geschriebenen „Faust" (1813), den Carl Maria von Weber in Prag (1816) aus der Taufe hob und seitdem nicht mehr vergaß, und der „Jessonda", die in Kassel vollendet wurde und hier 1823 — fast gleichzeitig wie in Wien die „Euryanthe" — zuerst in Szene ging. Zwischen und nach diesen beiden Hauptwerken entstanden ein „Freischütz"-Entwurf mit tragischem Ausgang (1818), „Zemire und Azor" (Frankfurt a. M. 1819), der „Berggeist" (Kassel 1825), der „Alchimist" (Kassel 1830), das Alterswerk „Die Kreuzfahrer" (Kassel 1845).

Den „Faust"-Text hatte der Wiener J. K. Bernard ohne Anlehnung an Goethe nach dem alten Volksschauspiel geliefert, der „Jessonda"-Text war auf Grund eines von Spohr selbst herrührenden, durch eine französische Vorlage angeregten Szenariums von dem Dresdener Advokaten Eduard Gehe verfaßt. Dort will der Held durch die Macht des Teufels auf Erden Gutes tun und Hilfe bringen, verfällt aber, von Mephistopheles aufgestachelt, immer wieder der eigenen Selbstsucht und Sinnlichkeit. Hier werden wir in das Indien der Witwenopferung versetzt und erleben die unerwartete Befreiung der dem Scheiterhaufen ausgelieferten Geliebten. Der „Faust", wie er hier dargeboten wurde, war eng mit dem Zaubersingspiel verhaftet; immerhin entstammte die nach Webers Wort der „inneren Tonwelt des Komponisten recht entsprechende, romantische düstere Geisterwelt" einem alten deutschen Volksbuche.

Wie nun Weber vom „Freischütz" zur „Euryanthe" fand auch Spohr vom „Faust" zur „Jessonda" den Weg und damit gleichzeitig vom „Teufelsspuk" zum durchkomponierten Ritterstück: „Eine andere Frage ist aber, ob wir Deutsche nicht auch endlich die Oper als Kunstwerk zu größerer Einheit dadurch erheben sollen, daß wir die [gesprochenen] Dialoge in Rezitative verwandeln." Wie ein Rückfall in die von Hoffmann als Selbstzweck abgelehnte „Befriedigung der Schaulust" mutet es freilich an, wenn sich die Bemerkung hinzugesellt: „Bei der nächsten stattfindenden Aufführung werde ich nun selbst erproben können, ob meine ... Theorie richtig ist, und ob durch die Pracht der Ausstattung, bestehend in Tänzen der Bajaderen, Waffenübungen der Portugiesen, Aufzügen der Priester im Tempel u. dgl., die Menge so angelockt wird, wie ich die Gebildeten durch die Handlung selbst und die Musik befriedigt zu sehen hoffe".

Beide Operntexte boten jedenfalls eine Reihe dramatisch anziehen-

der und ergreifender Situationen, und namentlich Gehe vermochte sich in der sprachlichen Gestaltung von Geschmacklosigkeiten und Banalitäten des Bernardschen Textes frei zu halten. Immerhin schleichen sich auch bei ihm noch die Verse ein:

Daß sich Mild' und Pflicht vermähle,
An dem Himmel seiner Seele
Wallt empor der Wehmut Hauch
Wie ein stiller Opferrauch.

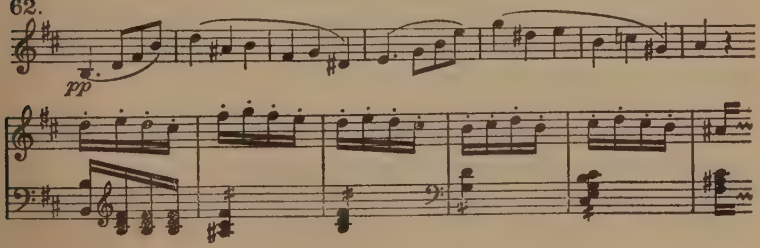
Wenn Spohr, der seine ästhetischen Anschauungen auch schriftstellerisch bekannte und damit gleich Weber in die Fußtapfen Hoffmanns trat, über offenkundige Mängel hinwegsah, so war doch wohl auch für ihn wie für Weber praktisch der Grundsatz maßgebend, daß dem Musiker in der Oper das letzte Wort zusteht. Wie seine Ansichten über das Opernbuch im Laufe der Jahre jedoch wechselten und von den allmählich stärker einsetzenden Literarisierungs-Bemühungen beeinflußt wurden, zeigt in den „Kreuzfahrern" die fast unveränderte Herübernahme eines vorhandenen gesprochenen Dramas, dessen Verfasser freilich nur ein Kotzebue war.

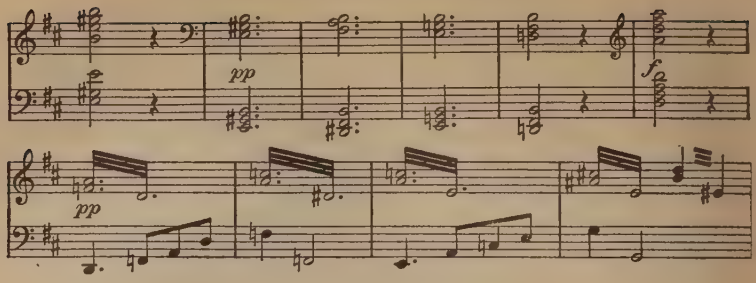
Spohrs Operngestaltung verrät neben bewußt konservativer Gesinnung einen lebhaften Hang zum kühnen Experiment, Fähigkeit und Willen, sich mit allen irgendwie belangreichen Neuerungen auseinanderzusetzen. Mitten unter den Einwirkungen des älteren deutschen Singspiels, Glucks und Mozarts, der modernen französischen und italienischen Oper, Rossinis und sogar Bellinis, tauchen kontrapunktische Bildungen auf, die — Seitenstücke zu Beethovens „Fidelio"-Quartett „Mir ist so wunderbar" — vom Terzettkanon der „Alruna" bis zu dem der „Zemire" sich erstrecken. Und auch dort, wo die Leichtigkeit der Diktion flott vorwärts drängt, erleidet die Sorgfältigkeit der Formgebung keine stärkere Einbuße. Neben Rossinischen Koloraturschnörkeln, verzerrten, der melodischen Linie geopferten Wortbetonungen und modischen reißerhaften Polacca-Rhythmen finden sich modern deklamierte Monologe „ohne opernhafte Textwiederholungen und auch nur eine unnötige Note des Brillierens wegen", neben alter Nummerneinteilung und Dialogbehandlung namentlich vom „Berggeist" an musikalisch überbrückte Szenen und in den „Kreuzfahrern" ausgedehnte Rezitative. Es ist immerhin aufschlußreich, daß nach der ursprünglichen Faustfassung in einer weiteren die gesprochenen Dialoge in Rezitative verwandelt wurden.

Neben melodischen, harmonischen und instrumentalen Bildungen der älteren Oper treffen wir Leitmotivik, Chromatik, Sprachgesang und Kolorismus des neuen Jahrhunderts, mit Charakterdramatik und Ensembleführung der Mozartschen Zeit verbinden sich romantisch psychologisierende Ansätze. Blieben auch Mozarts Don Giovanni- und Komthurgestalten unerreichbare Vorbilder, so ist doch nicht zu übersehen, daß Bernards leblose Theaterfiguren, die mit dem Faust einen gewöhnlichen Libertin, mit dem Mephisto eine erbärmliche Teufelskreatur auf die Beine stellten, durch die Musik wenigstens stellenweise in eine tragische Sphäre versetzt wurden.

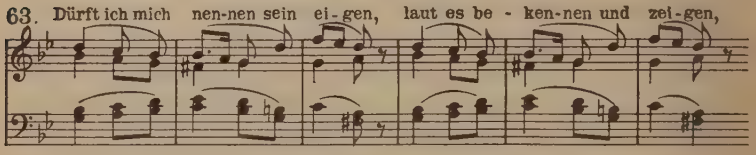
Diese verschiedenartigen, gelegentlich sich gegenseitig überschneidenden Stilelemente gingen in eine Tonwelt ein, deren charakteristischer Wesenszug weniger das Kraftvolle, Überschwengliche, Beschwingte als vielmehr das Weiche, Dämmrige, Verschwimmende war und bei dem Hünen von Gestalt, als der Spohr den Zeitgenossen erschien, nicht vermutet werden konnte. Daher spielen auch hohe B-Tonarten eine besondere Rolle. Gewiß glückten Szenen, in denen die Ereignisse sich überstürzen und die Tat den Ausschlag gibt, aber es fehlt doch die dramatische Beweglichkeit Webers, die Gegensätze schafft und die Gestalten scharf umreißt. Das Eigentümlichste hatte Spohr doch zu sagen, wenn ungewöhnliche, seltsame, halbdunkle Zuständlichkeiten und Stimmungen vorherrschten und die Gemütsbewegungen der agierenden Personen in Sehnsucht und Schwermut verklangen. Stimmungs- und Klangkontraste im Sinne Webers lagen ihm viel weniger als pittoreske und in zarteste Farben getauchte Bilder. Die Blocksbergszene im zweiten Akt des „Faust" mit der fahlen Orchestereinleitung im Pianissimo, dem Irrlichterglanz der Hexenmelodie, den gespensterhaften Tremolos und aufsteigenden Baßgängen nach der Beschwörung des Zaubertrankes nimmt Webersche Kunst voraus:

62.

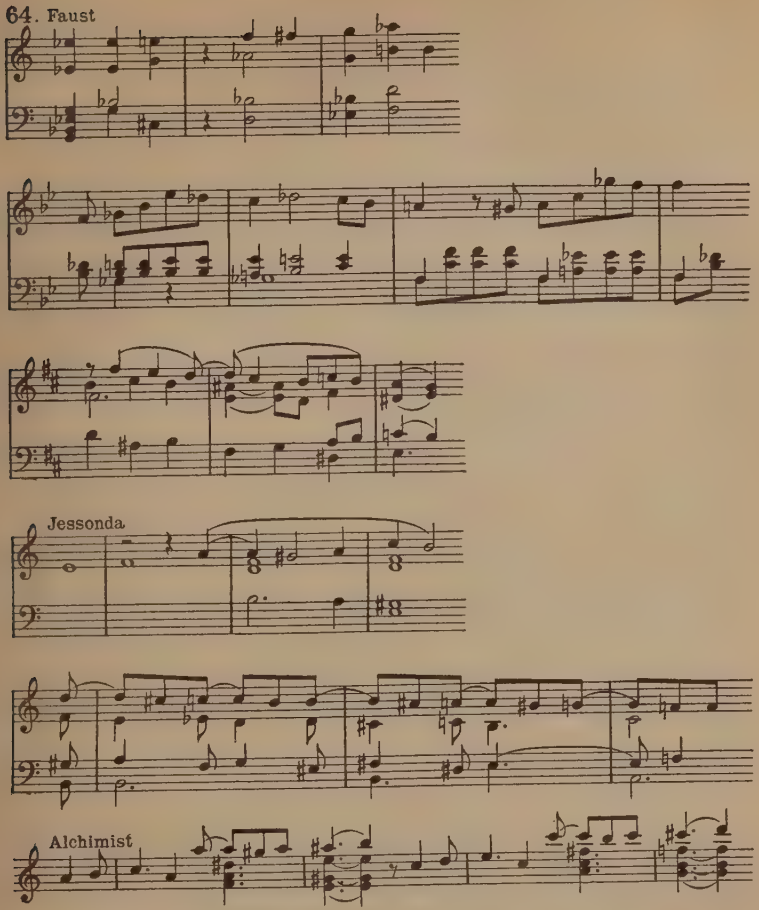




Steckt hier nicht auch die Keimzelle von Caspars „Hier im ird'schen Jammertal" aus dem „Freischütz"? Und dem Larghetto Röschens entquellen liedartige Töne unendlichen Sehnens, wie sie in dieser Farbung in der damaligen Oper selten gehört wurden:

63. Dürft ich mich nen-nen sein ei-gen, laut es be-ken-nen und zei-gen,

Für solche und ähnliche Szenen stand Spohr eine teilweise fein differenzierte Instrumentation, vor allem eine neuartige Chromatik zu Gebote. Daß die Chromatik hier den Melodiekern durchblutete, daß Klangfolgen verminderter Akkorde ineinander überglitten, tonale Beziehungen für größere Abschnitte gelockert und außerdem seltene, ungewohnte Fortschreitungen und Umdeutungen einbezogen wurden, gab der melodischen und harmonischen Struktur ein besonderes bedeutungsvolles Gepräge. Was von dieser musikalischen Darstellungsart bei katastrophalen und der Explosion zudrängenden Höhepunkten der Revolutionsoper zum Vorschein gekommen war, wurde zum durchgehenden Ausdrucksstil. Schon einige Beispiele vermögen darzutun, wie sich auf diese Weise der innere Organismus der Oper änderte und Wagners Tristanstil vorbereitete, ohne daß jedoch dessen Spannungen und dynamische Wirkungen schon etwa erreicht wurden:

64. Faust



Aus der chromatischen Durchtränkung erklärt sich die trotz aller tektonischen Gliederungen zunehmende Entfernung der Spohrschen Oper von der Klassik, das Hinabtauchen ins Unabgrenzbare, zugleich auch eine gewisse Eintönigkeit, die über ganzen Abschnitten lastet. Wurde durch den gleichförmigen Farbenguß die Gefahr dramatischer Abschwächung zwar nicht immer gebannt, so rückten die chroma-

tischen melodischen Linien, die harmonischen Verästelungen, Verzögerungen und Verschleierungen als Ausdruck seelischer Geschehnisse doch auch Charaktere und Stimmungen in ein ungeahntes Licht und öffneten dem Opernmusiker Gebiete, die der Klassik fernlagen. Die Schranken, die Spohrs Kunst gezogen waren, wurden aufgerichtet durch ihre starke Verankerung in der Klassik sowie die rationalistische Gebundenheit, die sie innerlichst vom romantischen Weltbild doch abhielt.

Heinrich Marschner begann bereits als kaum zwanzigjähriger Schüler des Leipziger Thomaskantors Schicht mit der Opernkomposition. Nach einem „Titus" schrieb er den „Kyffhäuserberg" (Kotzebue), hierauf „Saidar und Zulima" (Preßburg 1818), „Heinrich IV." (Dresden 1820), die „Lucretia" (Danzig 1827) und den „Holzdieb" (Text von Fr. Kind, Dresden 1825). Das waren nicht viel mehr als Exerzitien in mannigfachen Stilarten vom Singspiel bis zur großen Oper, von Dittersdorf zu Gluck und Weber. Eine große Zukunft war dem jungen Opernmusiker hiernach trotz Webers anerkennender Aufmunterung nicht zu prophezeien. Bis mit dem „Vampyr" (Leipzig 1828) plötzlich ein Wurf gelang, der die Bühnenleiter aufhorchen ließ und Marschners Ruf als Opernkomponist begründete. Auf gleicher Höhe bewegen sich „Templer und Jüdin" (Leipzig 1829) und vor allem „Hans Heiling" (Berlin 1833), während die Opern, die noch späterhin entstanden: „Das Schloß am Ätna" (1836), „Bäbu" (1838), „Kaiser Adolf von Nassau" (1845), „Austin" (1852), „Hiarne" (vollendet 1858) trotz einzelner hervorstechender Züge eine Erschlaffung künstlerischer Kraft, ein zunehmendes Versinken in handwerksmäßige, überholte Arbeit erkennen lassen.

Die Texte des „Vampyr" und des „Templer" rühren von Wilhelm August Wohlbrück her, dem Bruder der dritten von Marschners vier Frauen. Der „Heiling" war die Dichtung Eduard Devrients, die Felix Mendelssohn-Bartholdy vorher abgelehnt hatte. „Vampyr" und „Templer" gehen stofflich auf englische Quellen zurück, jener auf Lord Byrons „Giaur", dieser auf Walter Scotts damals vielgelesenen Roman „Ivanhoe". Der „Heiling" war durch eine böhmische Volkssage, im besonderen eine Erzählung Körners, angeregt. Während der „Templer" sich der Ritterromantik der „Euryanthe" nähert und das dramatische Motiv des plötzlich aus der Ferne nahenden Ritters aufgreift, der die unschuldig Angeklagte (die Jüdin Rebecca) gegen den

Widersacher (den Templer) im Gottesurteil verteidigt, wenden sich „Vampyr" und „Heiling" der düsteren, dämonischen Geisterwelt zu. Im „Vampyr" ist das Unheimliche, Geheimnisvolle ins Schaurige, Gräßliche gesteigert. Eine Gestalt steht im Mittelpunkt, die zwar Züge mit Spohrs Faust und Webers Lysiart teilt, aber doch dem Sumpfe der Helden Mercadantes, Paccinis und anderer damals moderner italienischer Opernmusiker entstammt und in den verworfenen, krankhaften Gesellen des jungen Verdi und des französisierten Meyerbeer Anverwandte besitzt. Mit einem solchen Stoffe hätte sich weder ein Klassiker noch ein Romantiker vom Schlage Hoffmanns und Webers abfinden können. Die „Teufelsstücke" waren hier noch um ein beträchtliches übertrumpft. Nach dem Ausflug ins Pseudo-Tragische kehrte dagegen der „Heiling", dessen Ereignisse durch die unstillbare Sehnsucht des Geisterfürsten nach Menschwerdung und Menschenliebe bestimmt werden, wieder zu Hoffmanns Undinenwelt zurück.

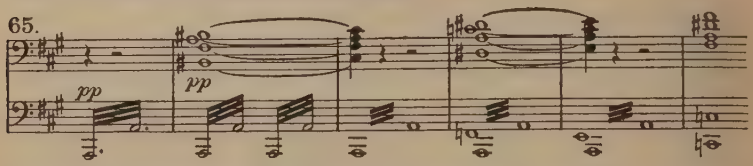
Die Gestaltung der Texte verleugnete weder die Vertrautheit mit dem Theatralischen, noch die Bemühung nach Vertiefung der Charaktere und berücksichtigte wohl mit Absicht von vornherein Marschners künstlerische Neigung zum Schaurigen wie zugleich zum heiteren Volkstümlichen. Deshalb sprach auch Devrients Textbuch den Musiker Marschner besonders an. Ebenso erfolgte die Beibehaltung des gesprochenen Dialogs auch an Stellen, wo dieser damals bereits längst zugunsten der Rezitative erledigt schien, mit seinem Einverständnis. Wie Spohr konnte auch er sich erst später nach seinen Meisterwerken zur durchkomponierten Oper entschließen. Auch jetzt sind die banalen Chorwiederholungen noch nicht verschwunden. In der Introduktion des „Templers" heißt es:

Bracy: Ihr lagert still euch dort im Wald.
Chor: Wir lagern still uns dort im Wald,
Der Zug muß hier vorbei.
Bracy: Er ist nicht fern, er nahet bald.
Chor: Er ist nicht fern, er nahet bald
Und glaubt die Straße frei.

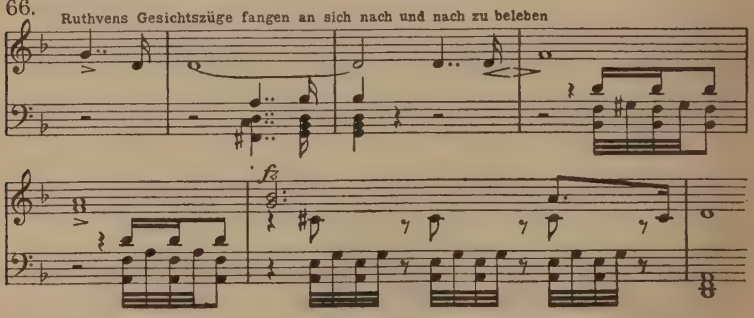
Der Schluß des „Heiling", der gleich dem des „Freischütz" ins Tragische drängt, wird künstlich umgebogen. Trotz mancherlei Schwächen konnten sich jedoch die Texte, namentlich Devrients „Heiling", in der damaligen Durchschnitts-Librettistik wohl sehen lassen. Auch

sie boten dem Musiker Gelegenheit, sich ungehemmt zu entfalten und souverän zu verfahren.

Marschners musikalische Gestaltung des Schaurigen, Dämonischen gelangte schon in den ersten Szenen des „Vampyr" zum Durchbruch, in dem mitternächtlichen Hexentanz mit der Erscheinung des Meisters, in dem Monolog und der gespensterhaften Wiederbelebung Lord Ruthvens. Die bisher errungenen thematischen, harmonischen, rhythmischen, dynamischen und instrumentalen Mittel musikalischer Romantik werden aufgeboten. Melodram und musikalische Pantomime, deren sich schon das Singspiel des vergangenen Jahrhunderts in unheimlichen Szenen bedient hatte, gewinnen besondere Bedeutung, die seltsamen, zuweilen das Pathologische streifenden Personen steigen musikalisch in ein „romantisches Sein" auf, das sie der ästhetischen Unerträglichkeit einigermaßen entzieht. Die gesprochene Verkündigung des Meisters begleiten die Klänge:

65.

Bei der Wiederbelebung des Vampyrs reagiert die Musik unmittelbar auf die pantomimischen Einzelvorgänge:

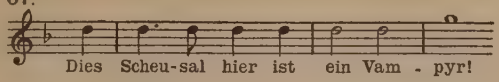
66.



Neben den musikalischen Schilderungen des Grauens, die dann besonders im „Heiling" zur Geltung kommen, fehlt auch den Entscheidungsszenen nicht eine starke dramatische Schlagkraft. So wenn im „Vampyr" ein Gewitter über den Hochzeitszug heraufzieht, die

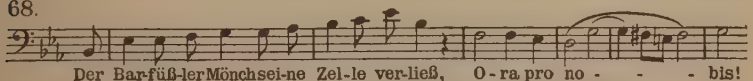
Tremolos zum Fortissimo anschwellen, das Orchester mit dem Ertönen des Glockenschlags Eins plötzlich abreißt und Aubry den Unhold demaskiert:

67.



Ferner wenn im „Templer" die Auseinandersetzungen zwischen Rebecca und Guilbert über Religion und Liebe ergebnislos enden, Guilberts Werbungen an der Standhaftigkeit der Jüdin scheitern und gleich einem Lohengrin der unbekannte Retter Willfried von Ivanhoe naht. Arien und Arienabschnitte wechseln mit Rezitativen, die Struktur der älteren Oper wird teils festgehalten, teils zu Gunsten freierer Bildungen aufgegeben. In den Finales spült die dramatische Beweglichkeit die kettenartigen Gliederungen hinweg und rafft die einzelnen Teile zu einem einheitlichen Ganzen zusammen. Der romantische Musiker war nicht mehr an die Finale-Tektonik früherer Epochen gebunden, es stand ihm Freiheit zu, wenn sie durch dramatische Charakteristik gerechtfertigt erschien.

Die Wirkung der aufgeregten und aufgepeitschten Situationen wird erhöht durch ihre unmittelbare Konfrontierung mit Szenen volkstümlicher Art. So wenn dem großen Liebesduett zwischen Ruthven und Emmy, dem Vampyr und dem ihm verfallenen Opfer, die burleske Trinkszene „Im Herbst da muß man trinken" folgt, oder im „Templer" die Waldszene und der markige Sachsenchor durch die tollen, Volks- und Kirchenton grotesk mischenden Lieder des scheinheiligen Barfüßlermönchs Tuk und seiner Kumpanei abgelöst werden:

68.

An solchen Stellen wie auch dort, wo wie im ersten Akt des „Heiling" nach dem Vorgang von Spohrs Faust-Introduktion der spitze Dialog in eine Tanzmusik hineinkomponiert ist, schimmert etwas von Mozarts Giocosa-Kunst durch. Emmys Romanze mit Chorrefrain aus dem „Vampyr": „Sieh, Mutter, dort den bleichen Mann mit seelenlosem Blick" bedeutet eine Spitzenleistung der romantisch gefärbten

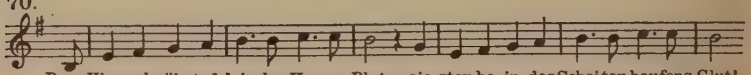
balladesken Bildungen und hat offenbar textlich wie musikalisch Wagners Senta-Ballade beeinflußt.

Marschners Bemühung, möglichst eindringlich zu gestalten, gab wohl auch die Veranlassung zu jenen weit geschwungenen, sentimentalischen Melodien, die des italienischen Einschlages nicht entbehren und sinnfällige Linienführung bevorzugen, aber dabei deutsch liedhafte Töne mitschwingen lassen und durch ihre Wiederkehr an wichtigen Momenten auf besondere Eindruckstärke rechneten. Zu diesen Melodien gehört im „Vampyr" Malvinas „O laß', Geliebter, dich beschwören":

69.

Sobald solche Melodien jedoch der Einförmigkeit verfielen oder zu häufig aufgetischt wurden, wie dies etwa im zweiten Finale von „Templer und Jüdin" der Fall ist:

70.



schlägt die sinnfällige, plastische Wirkung in Nüchternheit um. Das handwerksmäßige Drauflos-Musizieren macht sich neben den genialen Gestaltungen gelegentlich auch in den Hauptwerken bemerkbar und tritt dann in den späteren Opern in dem Maße in den Vordergrund, in dem die Meisterzüge abnehmen.

Die musikalische Richtungslinie und musikalische Stilmittel verbinden Marschner mit der deutschen romantischen Oper. Allein Hoffmanns und Webers Reich des „Wunderbaren" ist ihm doch schon etwas ferner gerückt. Zum Sich-Verlieren ins Unabgrenzbare, in die Regionen der Phantasie fehlte häufig die von Schwere befreite, beflügelte Schwungkraft. Die Absicht real psychologischer Charakterisierung und Anschaulichkeit, die nachgepauste Schablonen nicht immer abzustreifen vermögen, wie der robuste Zugriff lenken in die Sphäre andersgearteter Romantik, die das Dämonische, Schaurige schon mit rationalistischem Anflug anpackt und unter nüchternen, ehrfurchtslosen Regungen ins Reich des „Wunderbaren" zurückblickt.

Während Weber und neben ihm Spohr und Marschner der romantischen Oper einen festen, gesicherten Boden gewannen, wandten sich nach wie vor zahlreiche deutsche Musiker der deutschen Oper zu, indem sie teils beim alten Zaubersingspiel verharrten und ihm romantische Requisiten einverleibten, teils eine mehr oder weniger deutliche Annäherung an die sich kräftig regende, in Frankreich mit frischen Impulsen erfüllte historische Oper zu erreichen suchten. Auf der einen Seite beobachten wir die Blickrichtung zur romantischen Nationaloper, auf der anderen die rationalistische Neigung zur großen historischen Oper, zur von der „Lüge des Wunders" befreiten „Wahrheit", ohne daß dabei jedoch von romantischen Zügen oder jener Schauerromantik Abstand genommen wurde, nach der die französische Bühne bereits die Fühler ausgestreckt hatte. Die schon seit Jahrzehnten aufgeworfene Frage „Nationalromantik oder Nationalhistorie" wurde jetzt geradezu brennend.

Unter den deutschen Musikern, die sich hier Geltung zu verschaffen bemühten, befinden sich Persönlichkeiten, die auf anderen musikalischen Gebieten zu genialen Spitzenleistungen gelangten, aber auch der deutschen Opernbühne zustrebten, ferner solche, die im Gewoge der verschiedenen Strömungen von der deutschen Oper abgetrieben wurden und jenseits derselben am internationalen Ufer landeten.

Immer aufs neue zog es Franz Schubert zur deutschen Oper. Seine wiederholten dramatischen Anläufe werden, abgesehen von den Jugendarbeiten, bezeugt durch „Die Freunde von Salamanka" (1815), „Die Zwillinge" (1820), „Alfonso und Estrella" (1821), „Die Verschworenen" (= „Der häusliche Krieg", 1823), Fierrabras" (1823). Eine zweiaktige „romantische Oper" der „Graf von Gleichen" ist durch Schuberts Tod Fragment geblieben. Hierzu kommen noch die Musikstücke zu den beiden Schauspielen „Die Zauberharfe" (1820) und „Rosamunde" (1823).

Die Operntexte stammten fast durchweg aus Schuberts Freundeskreis; Johann Mayrhofer, F. von Schober, J. Kupelwieser, J. F. Castelli, E. von Bauernfeld und andere zeichnen als Verfasser. Hatten diese schon bei der Stoffwahl eine wenig glückliche Hand, so zeigte ihre dichterische Gestaltung, wie hoffnungslos die damalige Wiener Librettistik zu versacken drohte. Schon die Grundsätze bewegten sich in Extremen. Bauernfeld bekennt sich offen zu Mozarts Ausspruch von der Poesie als der gehorsamen Tochter der

Musik und war damit weit entfernt von den Anschauungen, die Castelli vertrat: „Die Oper soll ein dramatisches Ganzes sein, ein Kunstwerk. Text und Musik müssen Hand in Hand gehen und die letztere ist nur [!] zur Verstärkung des ersteren da. Der Text ist das Prinzipale, die Musik das Akzessorium". Dazu kam, daß die Freunde Schubert in erster Linie als Lyriker einschätzten und unter diesem Gesichtspunkte die Texte zu redigieren trachteten. Und wenn je Schubert selbst literarische Gaben der Freunde zu nachsichtsvoll in Kauf nahm, so war es gerade bei diesen Operntexten der Fall, in denen auch spanischer Kothurn und trivialer Biedermeierspaß nicht über den Mangel dramatischer Spannungen und über abgeschmackte Albernheiten hinwegzutäuschen vermochten.

Blieben die Librettisten von damaliger Opernproblematik unbeschwert und stachelte literarischer Ehrgeiz sie keineswegs an, die erstarrte Wiener Theaterdichtung zu überholen, so wußte doch Schubert um die Forderungen und Ziele der neuen Zeit, um die Schnittflächen von klassischer und romantischer Operngestaltung. Wie er schon in die „Freunde von Salamanka" Blüten seines Liedschaffens einstreute, die den unverwischbaren Stempel seiner künstlerischen Persönlichkeit tragen, wie er „Alfonso und Estrella" mit Weberschen Zügen ausstattete, also auf diese überhaupt reagierte, so benutzte er vor allem im „Fierrabras" psychologisierende Leitmotive und spinnt diese mit Hilfe sinfonischer Durchführungsart zu freien organischen Gebilden aus. Damit tritt er auf die Seite jener romantischen Opernmusiker, welche diese musikalischen Mittel aufgriffen, um sie in den Dienst des Dichterischen zu stellen. Solche Szenen stiegen in eine Sphäre empor, die völlig außerhalb „romantisch" aufgeputzter Zauber- und Ritterstücke lag und sich mit Webers Bezirk traf.

Was aber vermochte Schubert bei dieser künstlerischen Haltung, und zudem mit schwächlichen Texten belastet, gegenüber dem Wiener Rossini-Taumel, gegenüber der unerschütterlichen Beliebtheit verflachter Zauberspiele und niedrige Volksinstinkte befriedigender Musikpossen auszurichten, umsomehr als auch die deutsche Wiener Bühne dem neuen Opernideal nur zögernd entgegenkam! Es ist kein Zufall, daß Weber, Spohr und Marschner im Süden keine ebenbürtigen Rivalen fanden und Schubert als Opernmusiker gewaltsam niedergehalten wurde. So flüchtete sich sein ganzer dramatischer Feuereifer in die Gebiete des Liedes und der Symphonie. Auch was

in den beiden vom Wiener Publikum völlig mißverstandenen Schauspieleinlagen an feinsten Ausstrahlungen romantischen Musizierens lebte, wurde glücklicherweise in den Konzertsaal hinübergerettet. Schubert hätte auch unter glücklichen Umständen kaum eine Oper von stärkster dramatischer Beweglichkeit, wohl aber von feinster romantischer Durchleuchtung und eigenartigster Färbung geschrieben. Ein früher Tod und eine ungünstige Umwelt haben ihn verhindert, über die zahlreichen dramatischen Anläufe hinaus auch in der deutschen romantischen Oper eine künstlerische Höhe zu erreichen, wie sie ihm auf anderen Gebieten beschieden war.

In einer gewissen Ähnlichkeit mit Schubert hatten auch Felix Mendelssohn-Bartholdy, der nur in einem Abstand von diesem genannt werden darf, immer wieder Opernpläne beschäftigt. „Wenn du einen Mann kennst, der imstande ist, eine Oper zu dichten," schrieb er mit 22 Jahren an seinen Freund Eduard Devrient, „so nenne ihn mir um Gotteswillen, ich suche nichts Anderes." Gleich Schubert sollte auch ihm der Opernerfolg versagt bleiben und mit den Stücken zu Shakespeares „Sommernachtstraum" nur eine erlesene romantische Schauspielmusik gelingen. Die Studienopern des Frühreifen („Die Soldatenliebschaft", „Die beiden Pädagogen" 1821, „Die wandernden Komödianten" 1822, „Die beiden Neffen" 1823) hatten trotz hübscher feinkomischer Einzelheiten kaum etwas zu bedeuten. Das Mißgeschick, das die „Hochzeit des Camacho" trotz aller Anerkennung der Mendelssohnschen Verwandtschaft bei der Erstaufführung im Berliner Schauspielhause (1827) ereilte, enttäuschte den sensiblen, überempfindlichen Jungen so schwer, daß er fortan nicht mehr ohne Voreingenommenheit und überkritische Beobachtung der Oper gegenübertrat. Während sich Schubert zu nachsichtig und liebenswürdig verhielt, erhob Mendelssohn schon von vornherein so viele Einwände, daß sich eine weitere Zusammenarbeit zwischen Dichter und Musiker meist erübrigte.

Auch Mendelssohn interessiert das damals zeitgemäße Problem der durchkomponierten deutschen Oper, und er denkt an einen „Lear" und „Faust". Das Textbuch müßte „deutsch sein, und edel und heiter; sei es eine rheinische Volkssage, oder sonst ein echt nationales Ereignis oder Märchen, oder ein rechter Grundcharakter (wie im Fidelio). Es ist nicht Kohlhas und nicht Blaubart, oder Andreas Hofer oder die Loreley — aber etwas von alledem könnte dabei sein". Das war nicht

immer seine Meinung. Denn Devrient berichtet, wie schwer er es hatte, Mendelssohn vom musikalischen Gehalt der Volkssage zu überzeugen. Mendelssohn schwankte zwischen Sage, Märchen, „nationalem Ereignis" und „rechtem Grundcharakter", zwischen Klassizismus und Romantik. Zauber und Wunder lehnte er ab, mit dem „nationalen Ereignis" suchte er vielleicht den Anschluß an die große historische Oper. Als er sich endlich, wenn auch mit Vorbehalten, zu Geibels Romantik bekehrt, stirbt er über der Arbeit der „Loreley".

Mit Mendelssohn teilt noch ein anderer gleichfalls jüdischer Musiker den starken Drang zur Oper, um jedoch schließlich die sichere Bahn zu erreichen und zwar nicht zur deutschen romantischen, aber zur großen historischen Oper einzuschwenken: Jakob Liebmann Beer, nach einem Verwandten genannt Meyerbeer. Die Jugendjahre in der Heimat hatten ihm eine gediegene Schulung verschafft, der Unterricht beim Abt Vogler war seiner zum äußeren Effekt geneigten musikalischen Natur jedoch viel weniger günstig als seinem Mitschüler Carl Maria von Weber. Auch Meyerbeer begann wie Mendelssohn mit deutschen Opern („Jephtas Gelübde", München 1812, „Wirt und Gast oder aus Scherz Ernst", Stuttgart 1813, „Das Brandenburger Tor", 1814). Aber die feine Witterung für die besonderen Schwierigkeiten, die sich den deutschen Opernmusikern in der damaligen Übergangszeit entgegenstellten, die Ratschläge Salieris in Wien, die eigene Empfänglichkeit für außerdeutsche Kunst veranlaßten ihn, der deutschen Oper den Rücken zu kehren und in Italien sich der Richtung Simon Mayr-Rossini anzuschließen. „Nachdem ich ein Jahr dort gelebt, kam ich mir vor, als sei ich ein geborener Italiener ... Ich wollte nicht Rossini nachahmen und italienisch schreiben, wie man annimmt, sondern ich mußte so komponieren, wie ich getan, weil mich mein Inneres dazu trieb."

Wen wundert es, daß Meyerbeer jetzt seinen Vornamen in Giacomo umprägte! Es entstanden „Romilda e Costanza" (Padua 1817), „Emma di Resburgo" (Venedig 1819), „Margherita d'Anjou" (Mailand 1820), „L'Esule di Granata" (Mailand 1822), „Il Crociato in Egitto" (Venedig 1824). Mit der ihm eigenen Hellsichtigkeit und einem staunenswerten Spürsinn für die geistigen Unterströmungen der Zeit verläßt er jedoch plötzlich die italienische Oper und wendet sich dorthin, wo sich die politischen Verhältnisse zuzuspitzen begannen und unter dem Eindrucke der Geschehnisse der Julirevolution eine Geistigkeit heraus-

schälte, der das deutsche Judentum führende Leute stellte. Der bisherige Rossinianer wird in Paris zum aktuellen französischen Haupt- und Staatsdramatiker und vernichtet damit jede Hoffnung seiner Rückkehr zur deutschen Oper. Der mondäne Kavalier spielt nicht bloß mit Tönen, sondern auch mit der öffentlichen Meinung, die er geschickt regulieren läßt. Aus dem Bunde mit Eugène Scribe erwachsen „Robert le Diable" (Paris 1831), „Les Huguenots" (Paris 1836), „Le Prophète" (Paris 1849). Was in der deutschen romantischen Oper seelischem Erleben, der innerlichen Hinwendung zum rein Gefühlsmäßigen, Naturhaften entsprang, wird hier zur Fratze ausschweifender Phantasie, zum Anlaß virtuoser Darstellung grellster Gegensätzlichkeiten. Der Blick in das Unabgrenzbare, in das Land des „Wunderbaren" ist geschwunden und wird zur Sicht in gefärbte Lampen und bemalte Leinwand. Die Grundidee von der Entsühnung des schuldbefleckten Mannes durch treue Frauenliebe, die auch den „Robert den Teufel" der Erlösungsoper anreiht, zerflattert. Das Dunkle, Geheimnisvolle, zum Katastrophalen Drängende geht unter im berechneten Kulissenzauber. Webers Samiel verwandelt sich in einen satanischen Teufel, der an sich selbst verzweifelt. Ähnlich verhält es sich, als die Bilder der Glaubenswirren, die Tragik des Münsterschen Aufruhrs in den Mittelpunkt dramatischen Ablaufs rückten und die großen Konflikte zu aktuell geschminkten Schaustücken verflachten, also einer Operndramatik zusteuerten, in der zwar noch Züge der tragédie lyrique, der Revolutionsoper steckten, aber einer völligen Verzerrung anheimgefallen waren und die Vielheit auseinanderstrebender Einzelheiten mit kalter Routine und Sicherheit zusammengepreßt wurde. Bei der engen Arbeitsgemeinschaft und der gegenseitigen Unterordnung von Dichter und Musiker unter das Ziel größtmöglicher äußerer Wirkung waren nach Fertigstellung des Textes auch für den Musiker die Richtlinien bereits von vornherein gegeben. Das Verhältnis von Wort und Ton war kein Problem mehr, sondern regelte sich nach der jeweiligen Erfolgsmöglichkeit.

Meyerbeer unterzog sich den neuen Aufgaben mit genialem Schwung, aber auch in vollem Bewußtsein, einem brüchigen, innerlich unwahren Unternehmen Hilfe zu leisten. An Gasparo Spontini, dem damals allmächtigen preußischen Generalmusikdirektor, hatte er beobachten können, wie der Meister der „Vestalin" zu stark sinnlichen, äußeren Effekten seine Zuflucht nahm und damit allmählich zu einem anderen

Opernziel hinüberwechselte. Nicht vergeblich war er selbst in die Schule Simon Mayrs und Rossinis gegangen. Die neu erweckte Klangwelt wurde einer organischen Eingliederung entzogen, wie sie in der deutschen romantischen Oper erfolgte, vielmehr um ihrer selbst und äußerer Anreize willen ausgenützt. Schimmert auch in harmonischen und polyphonen Bildungen noch die deutsche Herkunft durch, Melodik und Rhythmik zeigen italienisch-französische Vermischungen. Mit Überlegenheit und in breiter Linienführung sind Ensembles und Chorstücke aufgebaut. Aber wenn auch genial geschaute und gestaltete Höhepunkte wie das Duett zwischen Raoul und Valentine, die gigantisch anschwellende Schwerterweihe der „Hugenotten" und die Traumerzählung und Beschwörung des „Propheten" herausragen, ihre ganze Umgebung verfällt doch so sehr deskriptiver Ausmalung, der Sucht, schärfste Antithesen zu häufen, Affekte durch Effekte zu ersetzen und musikalische Mittel sich schrankenlos ausleben zu lassen, daß alle Ansätze dramatisch psychologischer Formung dadurch erdrückt werden.

Der von Gewissensskrupeln freie Konjunkturmusiker meisterte nicht die musikalischen Zeitströmungen, wozu ihn seine außerordentliche Begabung befähigt hätte, sondern ließ sich von ihnen gern treiben. In der Widerstandslosigkeit gegenüber den demagogischen Tagesforderungen, in der Bereitwilligkeit, diesen entgegenzukommen, und der Preisgabe ernster künstlerischer Verpflichtung lagen die untrüglichen Verfallskeime, die nur deswegen auf Jahrzehnte weniger offensichtlich wurden, weil die glanzvolle Mache und das Raffinement der Einkleidung blendeten und über die Grundmängel dieser Opernkunst hinwegtäuschten.

Meyerbeers „Robert der Teufel" spiegelt französische Auffassung der romantischen Oper wider. Eine so tiefe Kluft französische und deutsche Romantik auch hier von einander trennt, Meyerbeers Oper verfehlte doch auch in Deutschland nicht ihre Wirkung, einmal weil hier die romantische Zutat Gefallen erregte und der spannende Wechsel heterogenster Szenen berauschte, und dann weil diejenigen, die seit langem zur deutschen romantischen Oper in Opposition standen, in der großen historischen Oper nach wie vor das Heil nationaler Kunst erblickten. Die Kritik rät wiederholt, sich „bedeutender historischer Vorgänge für die Opernkomposition zu bemächtigen". Der Braunschweiger Ästhetiker Wolfgang Robert Griepenkerl erklärt

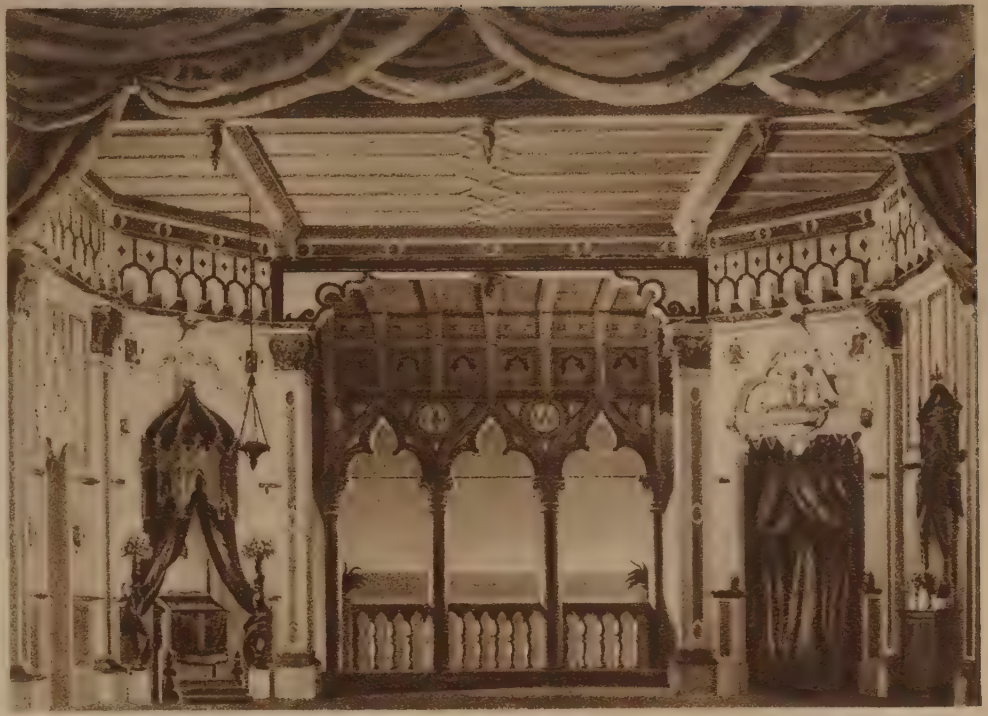


Abb. 28

Fr. Lachners „Catarina Cornaro“

noch 1847 die „Hugenotten" für „das Ideal der freien Wirklichkeit", und auch Dichter von Rang wie Friedrich Hebbel halten sich zurück gegenüber der deutschen romantischen Oper. In der Praxis wird der Einfluß der großen historischen Oper und dann im besonderen der Meyerbeers selbst bei den Romantikern bemerkbar. Musiker wie Peter Joseph von Lindpaintner („Der Vampyr", Stuttgart 1828) geraten dadurch ins Schwanken, andere wie Richard Wagner zollen ihr in der Jugend reichlichen Tribut. Franz Lachner, der Münchener Hofkapellmeister, holt sich die Dichtung der „Catarina Cornaro" (1841) aus Paris, Heinrich Dorn schreibt während seiner Rigaer Tätigkeit den „Schöffen von Paris" (1838), Friedrich Wilhelm Markull in Danzig den „König von Zion" (1848), ein Seitenstück zu Meyerbeers „Propheten". Die Unsicherheit in der Stellungnahme zur historischen und romantischen Oper, die Bemühung, die Gegensätze zwischen beiden zu überbrücken, lassen Schumanns „Genoveva" (Leipzig 1850) scheitern.

Robert Schumann dachte schon früh an eine „deutsche Oper" und zog Nibelungensage und Wartburgkrieg in Erwägung. Endlich (1847) wendet er sich Hebbels „Genoveva" zu und gibt ihr nach den Ablehnungen des Dichters und der Bearbeiter selbst die dichterische Form. Auf seine opernästhetischen Ansichten lassen Briefstellen aus dieser Zeit schließen: „Genoveva! Dabei denken Sie aber nicht an die alte sentimentale. Ich glaube, es ist eben ein Stück Lebensgeschichte [!], wie es jede dramatische Dichtung sein soll." „Alles Theoretisieren und Schreiben hilft zu nichts. Sie müssen die Sache anpacken, irgend einen Stoff aus der Geschichte oder [!] der Phantasie der Dichterwelt herausgreifen. Dann erst läßt sich weiter raten. Nehmen Sie Shakespeare, Calderon, vielleicht auch Boccaccio zur Hand, ordnen Sie sich einen Stoff musikalisch und bühnengerecht und suchen dann eines Dichters habhaft zu werden, der Ihnen den Stoff in Verse bringt! Rechnen Sie nie darauf, von einem Dichter etwa zufällig einen Operntext zu erhalten, den Sie gebrauchen könnten! Sie müssen selbst die erste Hand anlegen."

Für Schumann sind historische und romantische Oper keine Gegensätzlichkeiten. Er wählt Hebbels realistische, psychologisch zugespitzte Golo-Tragödie und will „ein Stück Lebensgeschichte" gestalten, verlegt dann aber doch den Schwerpunkt auf die „alte sentimentale" Genoveva des Volksmärchens und verfängt sich in

Bezirke, in denen die romantische Oper heimisch war. Seine Phantasie entzündete sich wie in „Paradies und Peri" an der weiblichen Hauptfigur, löste sich aber dabei keineswegs von Hebbels Drama und duldete sogar den in der neuen Fassung noch unerträglicheren, an die französische große Oper gemahnenden Effekt der brutalen Hetzjagd auf eine wehrlose Frau. Und wo der Musiker gefährliche Sprünge hätte überdecken können, versagt Schumann, verwandelt durch die Art musikalischer Charakterisierung Hebbels Golo in einen empfindsamen Träumer und verhält sich den dramatischen Mitteln des Rezitativs gegenüber geradezu asketisch. Schon bei der Arbeit an „Paradies und Peri" hatte er nicht verschwiegen, daß der „Mangel an Rezitativen gerade ein Vorzug der Arbeit" sei. So macht sich eine Höhen und Tiefen des dramatischen Ablaufs nivellierende Gleichförmigkeit geltend, der auch die moderne, in organischer Verarbeitung bereits Wagners „Tannhäuser" übertreffende Leitmotivbehandlung und die selbständige Orchesterführung zum Opfer fielen. Unvermittelt berühren sich Fortschrittliches und Reaktionäres, Florestan und Eusebius. Außerhalb der Oper ringt sich Schumanns romantisches Bekenntnis durch und bietet dar, was ihm aus der Region des Unbewußten zuströmt.

Die romantische Nationaloper hatte die Werke Webers, Spohrs und Marschners gezeitigt. Diejenigen, die am alten Zaubersingspiel hängen geblieben waren, gelangten völlig ins Hintertreffen, die Anhänger und heimlichen Freunde der großen historischen Oper vermochten nicht die Oberhand zu gewinnen, die zwischen romantischer und historischer Oper Pendelnden wurden überrannt. Der starke Auftrieb der romantischen Nationaloper schien jedoch in den vierziger Jahren plötzlich abzuflauen, die Invasion der französischen großen Oper und ihrer Nachbildungen alle Schranken niederzureißen. Die nationalen Führer hatten entweder die Kräfte verbraucht oder waren hinweggestorben, der Nachwuchs erfüllte zunächst nicht die auf ihn gesetzten Hoffnungen. Die glanzvolle Hülle fremder Kunst bot den Theaterleitern verlockende Aussichten auf nachhaltige äußere Erfolge. Wiederum zog wie vor hundert Jahren eine Krisis herauf, und es mußte sich zeigen, ob die deutsche Oper aufs neue dem Verfall und Untergang geweiht war.

Kurz vor seinem Tode mußte Lortzing mit Bitternis feststellen: „Die Herren Intendanten, wenn sie nicht gleich Erfolge wie die

des «Freischützen», auch eines «Zar und Zimmermann» wittern, lassen sie den deutschen Komponisten im Stich — weil es eben ein Deutscher ist! Wie wurde und wird gleich nach französischen Opern geangelt — o, entstände doch nur einmal eine Revolution beim Theater." Einige Jahre später schrieb Marschner: „Leider blieben meine Bestrebungen vereinzelt, ununterstützt, und meine Kraft war zu schwach, die deutsche Bühne, die leider von Jahr zu Jahr mehr zum Mädchen für alles herabsank, vor der Invasion der Ausländerei zu bewahren." Schumann eröffnete in seiner „Neuen Zeitschrift für Musik" den Kampf gegen Zopf und Schlendrian, und Richard Wagner trat in seinen Züricher Kunstschriften mutig gegen die Verrottung deutscher Theaterverhältnisse auf, gegen eine Überwucherung undeutscher Opern Meyerbeerscher Richtung. Der Ton dieser Äußerungen deutlichster Kritik und dringlicher Forderungen nach Reformen klang umso schärfer, als in ihnen die damals allgemeine Unzufriedenheit mit den politischen und gesellschaftlichen Zuständen in Deutschland mitschwang.

Während die mit dem Ausland verbündeten antiromantischen Strömungen nun die günstige Gelegenheit wahrzunehmen suchten, zum entscheidenden Schlag auszuholen, erstand der romantischen Nationaloper ein Retter, der ihr aufs neue den Sieg erstritt und diesen auch über die deutschen Grenzen hinaustrug: Richard Wagner.

DIE KOMISCHE OPER

In denselben dreißiger und vierziger Jahren, in denen romantische und historische Oper um die Vorherrschaft auf der ernsten, tragischen deutschen Bühne zu ringen begannen, vermochte sich neben der Opéra comique und der Opera buffa auch die deutsche komische Oper neu zu entfalten. Nord-, mittel- und süddeutsche Singspiele hatten schon lange heiteren, lustigen und ausgelassenen Handlungen Einlaß gewährt und Stücke hervorgebracht, die in Stoff, Gehalt und Gestaltung, in der Beibehaltung des gesprochenen Dialogs und musikalischen Stilisierung die Grundlagen einer nationalen komischen Oper boten. Während Mozart zu seiner originalen Giocosa vorstieß, wandte sich Dittersdorf mit seinen leicht plänkelnden, anmutig und angenehm unterhaltsamen musikalischen Komödien einem Gebiete zu, dem die Herzen weitester Kreise zuflogen. Die zahlreichen Opernmusiker, die mit und nach ihm am gleichen Strange zogen, konnten sich meist nur selten zu seiner schöpferischen Grazilität aufschwingen und steuerten vielfach nicht ohne Absicht einem tieferen Niveau zu. Aber sie hielten doch die Bewegung für musikalisches Lustspiel und musikalische Komödie, für ein nationales Gegenstück zur Comique und Buffa, im Flusse, trugen dazu bei, daß Musiker allerersten Ranges wie Schubert und auch romantische Opernkomponisten sich auf diesem Gebiete versuchten, und bereiteten hervorragenden, in Deutschland nicht allzu häufigen Begabungen für musikalischen Humor und musikalische Komik den Weg.

Bereits im Berliner Elternhause war Albert Lortzing in den Bannkreis des Theaters geraten, mit dem er umso rascher verwuchs, als der an der Liebhaberbühne erfolgreiche Vater den Lederhandel bald mit dem Schauspielerberuf vertauschte. Bei einem unstäten Wanderleben trat er schon früh als Schauspieler und Sänger in Aktion und verließ auch weiterhin nicht die deutsche Bühne, der er sich in zahlreichen Städten von Düsseldorf und Köln bis Detmold, Leipzig und Wien als Darsteller und Dichtermusiker widmete, um schließlich (seit

1850) am Berliner Friedrich-Wilhelmstädter Theater als elend bezahlter Vaudeville-Kapellmeister sein vom Glücke wenig belichtetes Dasein zu beschließen. Nach einigen pasticcio-artig mit fremder und eigener Musik versehenen Jugendstücken wie „Ali Pascha von Janina" (1824), „Der Pole und sein Kind", „Der Weihnachtsabend", „Szenen aus Mozarts Leben" (1832) und „Andreas Hofer" (1832) bildeten „die beiden Schützen" (Leipzig 1837) den Übergang zu seinen komischen Opern, die im „Zar und Zimmermann" (Leipzig 1837), „Wildschütz" (Leipzig 1842) und „Waffenschmied" (Wien 1846) die Höhe seines Schaffens zeigen. In ihrer Nähe entstanden noch „Hans Sachs" (Leipzig 1840), „Casanova" (Leipzig 1841), „Zum Großadmiral" (Leipzig 1847) und die „Opernprobe" (Berlin 1851), während die „Undine" (Hamburg 1845) und „Rolands Knappen" (Leipzig 1849) der Märchenoper und „Regina" (1848) der Revolutionsoper zusteuerten.

Lortzing war Dichter und Musiker in einer Person, aber nicht der vom „Sonnengott" Begnadete, wie ihn Jean Paul ersehnt hatte. Sein künstlerisches Ziel hatte, soweit es sich überhaupt mit der Romantik berührte, eine ganz andere Richtung. Nicht als ob er reflexionslos und von den Zeitströmungen unbeeinflußt drauflos geschrieben hätte, allein seine opernästhetischen Anschauungen, wie sie in seinen Unterhaltungen mit Johann Christian Lobe und in seinen Briefen an Karl Gollmick glaubhaft überliefert sind, fußten auf anderen Gedankengängen.

Für die Stoffwahl vertritt Lortzing die Ansicht: „Darüber muß eines jeden individuelle Neigung entscheiden... Ich wüßte keine andere Allgemeinregel anzugeben, als die, sich nicht an gangbaren klassischen Stücken zu vergreifen. Da kann man nur verballhornen... Verschollenes Mittelgut, wie der Bürgermeister von Sardam [Zar und Zimmermann], der Rehbock [Der Wildschütz] und dergleichen, daraus läßt sich etwas machen." „Das ist eine gewagte Sache, mein verehrter Freund, Donna Diana ist ein klassisches Stück, und ich weiß aus Erfahrung, wie man sich in solchen Fällen zu hüten hat. Das Publikum kennt diese Stücke zu genau, und das erweckt für die Oper ein unangenehmes Vorurteil. Sie werden mir vielleicht darauf erwidern: Wir geben einen Faust von Goethe und auch eine Oper Faust, desgleichen einen Tell von Schiller und einen von Rossini; das sind aber Treffer... Ich meinesteils wenigstens möchte es nicht mehr riskieren, ein sich auf dem Repertoire befindendes klassisches Stück

als Operntext zu behandeln." Das „verschollene Mittelgut" kannte Lortzing aus seiner Schauspielerlaufbahn, und seine „individuelle Neigung" trieb ihn zum Lustspiel. Noch nach dem Erfolg der „Undine" lehnt er einen ernsteren Text mit den Worten ab: „Was mir an Deinem Texte nicht so recht behagen will — es ist, versteht sich, nur meine Ansicht — daß Anlage und Pointe so ernsten Inhalts sind."

Nicht jeder Stoff des „verschollenen Mittelguts" ist nach Lortzing verwendbar, er muß sich für die Oper einrichten und gestalten lassen. Maßgebend für die Einrichtung und Gestaltung sind nun rein theaterpraktische Gesichtspunkte: „Rollen heißt das Zauberwort, welches dem dramatischen Dichter wie dem Komponisten die Pforten der Bühne öffnet ... Am besten reüssiert man mit solchen Partien, die selbst von geringern Theatersubjekten nicht totzumachen sind, die sich von selbst spielen, wie im Zar der Bürgermeister und Peter der Große. Mit der ersteren Rolle ist noch keiner durchgefallen, und ebenso kann als Zar keiner durchfallen, wenn er nur sein Lied tonvoll herauszuschmachten vermag... Sehen Sie, das nenne ich Rollen, und darauf verstehen sich hauptsächlich die Italiener, woher sich auch ihr Glück schreibt... Daran denken die Deutschen am wenigsten, daß es in Opern die Sänger, überhaupt in Theaterstücken die Schauspieler sind, welche als eigentliche Glückmacher der Dichter und Komponisten zu betrachten sind." Lortzings komische Opern haben denn auch kaum einmal den Darstellungsstil ihrer Zeit überschritten, sich ihm vielmehr stets eng anzupassen versucht. Da nun „unseren deutschen Sängern durchschnittlich die Leichtigkeit des Spiels, des Vortrags mangelt, wir in Deutschland schon Konversationsopern geben können, nur nicht jede Gattung für uns paßt", so hält er „was die Form des Ganzen betrifft, in der komischen deutschen Oper Prosa für angemessener". Denn der „Deutsche singt Rezitative in der komischen Oper immer, als wenn er einen Harnisch oder ein Priesterhemd anhätte".

Die Rezitativfrage beschäftigte Lortzing ganz besonders: „Obligates Rezitativ? Allen Respekt! Na, man wird doch wohl herausfühlen, was Gluck, Mozart, Cherubini und andere hierin geleistet? Und nicht zu vergessen das große Rezitativ in Marschners Vampyr, über das hinaus ich kein größeres, gewaltiger wirkendes kenne. Ja, so lasse ich mir's gefallen! Allein dazu bedarf es des Durchkomponierens einer Oper nicht, solche Prachtpflanzen

kann auch in einer [gesprochenen] Dialogoper anbringen, wem das Genie dazu verliehen ist... Sagen Sie mir offen, bereitet Ihnen das gewöhnliche [Secco-]Rezitativ einen besonderen Genuß?... Was ist das Rezitativ? Empfinden Sie wirklich einen musikalischen Reiz dabei? Gewiß nicht!... Es sei natürlicher, sagen Sie, entweder gar nicht, oder immer zu singen... Also, wenn nicht mehr in der Oper gesprochen würde, wäre sie natürlicher? Schöne Logik das! Nichts, kein Jota ist natürlich, weder in der Dialog- noch in der Rezitativ-Oper, noch sonst an irgendeinem Kunstwerk... Was nützt das schönste Rezitativ? Die Deutschen können es ja nicht singen. Falsches Pathos hören Sie fast von jedem. Woher kommt das? Weil sie übersehen, daß sie bloßen musikalischen Dialog zu singen haben, sie können oder wollen den Sänger nicht vergessen." Und wenn unter solchen Gesichtspunkten eine Oper entstanden ist, dann soll sie „mit den Menschen in ein Verhältnis treten", „ehrlichen Seelen angenehme Stunden bereiten". Damit erklärte sich Lortzing zufrieden.

Bei der Ausführung des Operntextes geht Lortzing fast durchweg von einem gesprochenen Bühnenstück aus, daneben wählt er gelegentlich eine epische Dichtung, ein älteres Libretto oder eine Anekdote als Vorlage. Die Neufassung der Vorlage beschränkte sich jedoch nicht auf eine oberflächliche Bearbeitung, sondern bedeutete eine von den Bedingungen des gesprochenen Dramas abweichende, durch die Gesetzlichkeiten der Oper bestimmte Neugestaltung: „Mit meiner Bühnenkenntnis ausgerüstet, durfte ich mich wohl an die Bearbeitung guter Stücke wagen. Und doch — wie lange habe ich nach einem passenden Sujet suchen müssen. Glaubte ich endlich ein solches gefunden zu haben, so fragte ich mich vor allem, ob es musikalische Situationen enthalte, Szenen, durch welche Gefühle angeregt werden. Die merkte ich mir zuerst an. Hier Gelegenheit zu einem Liede, dort zu einer Arie, da zu einem Duett, Ensemble, Chor usw. Fand ich das in dem Stücke, so war ein Stein vom Herzen. Nun begann eine andere Arbeit, eine kritische sozusagen. Ich fragte: welche sind die wirkungsreichsten Szenen darin? Welche sind schwächer oder gar verfehlt? Bei den schwächeren galt es dann, sie zu verbessern, die verfehlten beseitigte ich gänzlich. So gewann mein Plan nach und nach die Gestalt, die ich für die Oper brauchte, und damit waren die Hauptgebirge überstiegen." Der Schwerpunkt der Umgestaltung lag also in den „musikalischen Situationen", den Szenen, die das Musizieren gestatteten oder zu größeren,

auch dramatisch bewegten Ensembles Anlaß boten. Die sprachliche Einkleidung, die Versifikation spielte nur eine untergeordnete Rolle: „Und die Verse..na, du meine Güte, welcher Mensch flickt denn heutzutage nicht seinen Vers zusammen, und zumal Opernverse! Zu was sich dabei anstrengen? Muß doch alles, was die Poesie ausmacht, tiefe große Gedanken, blühende Bilder, Reinheit des Reims, Glätte und Fluß der Sprache usw. durch den Komponisten zu Asche verbrannt werden, damit der Phönix Musik daraus erstehen könne."

Bei solchen Ansichten war es nicht verwunderlich, daß Lortzing die Formung zahlreicher Verse den Freunden Jakob Düringer und Philipp Reger überließ. Und so sind denn auch die bekanntesten Liedverse „O selig, ein Kind noch zu sein", „Vater, Mutter, Schwestern, Brüder", „Auch ich war ein Jüngling in lockigem Haar" nicht seiner eigenen Feder entflossen.

Verfolgen wir im „Zar und Zimmermann" den Weg von der Komposition bis zur Fertigstellung des Textes, so beobachten wir, daß Lortzing von Mélesvilles „Bourgmestre de Sardam" ausging, aber zugleich auch aus weiteren französischen, italienischen und deutschen Stücken reiche Anregungen zog, daß das Herausarbeiten der „musikalischen Situationen" mit der Zusammenfassung der politischen Beratungen und der Ausbreitung des Huldigungsständchens zu dem plastischen Männersextett des zweiten und dem humordurchtränkten Ensemble des dritten Aufzuges führte, daß einzelne Lieder Chateauneufs, Mariens und vor allem des Zaren im Dienste lyrischer Unterbrechung, der Milieu-, Situations- und Charakterzeichnung in den Mittelpunkt rückten. Ähnlich verhält es sich mit dem „Wildschütz", dessen Vorlage August von Kotzebues Lustspiel „Der Rehbock" war, nur daß hier Lortzings Librettoarbeit noch einen wesentlichen Aufschwung nahm und das selbständige eingeschobene Lied vom Ensemble aufgesogen wurde. Auch hier sind ernste, tragische Szenen der Vorlage getilgt, abstoßende, geschmacklose und frivole Episoden beseitigt und die einzelnen Akte in helle Farben unbefangener Heiterkeit und ungetrübten Humors getaucht. Kotzebues unsympathischer Pachter Grauschimmel wird zum drolligen Schulmeister Baculus, der Gräfin sind mit der übermäßigen Schwärmerei für die Antike zeitgemäß parodistische Züge einverleibt. Vor allem ging eine Reihe hübscher komischer Einfälle, von denen Kotzebue nichts wußte, in den Text ein, und das Ensemble tritt in den Vordergrund.

Hier ragt die Billardszene heraus, in der die beiden Spieler in Streit geraten und durch ihre Queues das Licht zum Erlöschen bringen, worauf jeder im Dunkeln die Geliebte zu erwischen wähnt, aber die verkehrte erhascht, während der Haushofmeister mit der Kerze erscheint und der schlaftrunkene Schulmeister einen Choral intoniert. „Hans Sachs" und der „Waffenschmied" entfernen sich von der Wildschütz-Gestaltung. Wohl sind die Vorlagen, Ludwig Franz Deinhardsteins Schauspiel und Friedrich Wilhelm Zieglers Lustspiel, wieder zu ebenso wirkungsvollen Operntexten umgewandelt, die Handlungen zu Finale-Aktschlüssen hinaufgesteigert, in den Vorlagen nur angedeutete Motive bildhaft ausgeführt, allein die eingeschobenen Liedeinlagen erlangen wieder einen Vorsprung und die Ensembles erleiden Einbuße. Beide Stücke streben einer Welt zu, der auch Kleists „Käthchen von Heilbronn" angehört und später Richard Wagners „Meistersinger" entwuchsen.

Mit diesen Grundsätzen und praktischen Ausführungen befand sich Lortzing außerhalb der Sphäre der romantischen Nationaloper. Welcher Romantiker hätte sich zu Überlegungen über „verschollenes Mittelgut", das „Zauberwort der Rollen", den Ausschluß „ernsten Inhalts" bekannt! Wem wäre die sprachliche Einkleidung so gleichgültig gewesen, daß er hierbei jegliche künstlerische Anstrengung für überflüssig gehalten hätte, wem die Rezitativfrage so abhängig von der deutschen Praxis, daß sie lediglich nach diesen Rücksichten beurteilt werden sollte!

Lortzing ging von der Dichtung aus, er wählte meist sogar fertige Stücke der Sprechbühne, aber er bereicherte sie nicht bloß durch eigene Einfälle, sondern wandelte sie völlig um, wobei Texte entstanden, deren Aufbau und Gestaltung durch das im älteren Sinne Opernartige bestimmt waren. Es kam nicht auf psychologische Szenenentwicklungen an, wie sie den Romantikern lagen, sondern auf geschlossene Monologe, Arien und Lieder, auf geschlossene mehrstimmige Gesänge, Ensembles und Finales. Schon Lortzings Stoffwelt und Milieu reizten vielfach nicht zu romantischer Auffassung, und auch sein Ritterstück wehrte dem Einbruch romantisch dämonischer Elemente. Es waren vielmehr Stücke, in denen altes Singspielgut in klassizistische Singspielformen gegossen und zeitgemäß erfaßt war, was um so leichter gelang, als Lortzings dichterische Begabung für die komische Oper alle sich entgegenstellenden Schwierig-

keiten spielend überwand. Und doch konnte und wollte sich auch Lortzing den Zeitströmungen nicht ganz entziehen. Wie er in der zu seinen Lebzeiten unaufgeführten „Regina" für die Freiheitsidee sich begeisterte und den gesprochenen Dialog auf ein Mindestmaß beschränkte, so schlug er mit den „Rolands Knappen" und der „Undine" den Weg zur romantischen Oper ein. Beide fußten nicht auf gesprochenen Dramen, sondern auf den epischen Dichtungen Johann August Musäus' und De la Motte-Fouqués, aber sie gelangten nicht über romantisierende Texte hinaus. So bühnenwirksam und im Sinne Lortzings opernartig auch die vier Aufzüge der „Undine" aufgebaut wurden, die Umwandlung des unnahbaren Dämons Kühleborn in den treubesorgten Vater Undinens, die Preisgabe der Spannung, durch die Hildebrands Geschick bis zuletzt im Ungewissen bleibt, die Einführung der beiden Figuren des schlauen Knappen und des weinseligen dicken Kellermeisters, die Umänderung des ursprünglich geplanten tragischen Schlusses in den theatralischen Effekt der Vereinigung der Liebenden im Wasserreiche, alle diese Züge tun deutlich dar, wie fern Lortzing die romantische Oper lag und wie eng er auch bei der Gestaltung eines romantischen Stoffes mit seinem im Grunde durchaus unromantischen, biedermeierlichen Opernideal verhaftet blieb. Ist es doch bezeichnend, daß er selbst seiner Undine die Worte in den Mund legt:

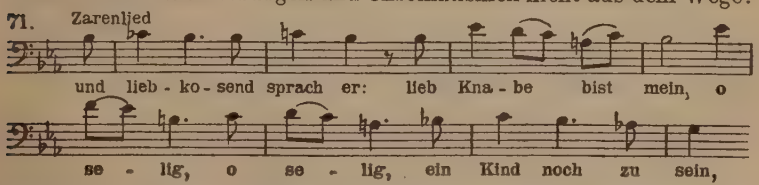
Mußt nicht träumen, immer wachen,
Laß uns scherzen, laß uns lachen.

Nicht wenn sich Lortzing in Hoffmanns Gebiet des „Wunderbaren" versteigt, leuchtet ein romantischer Schimmer in seinen Opern auf, wohl aber, wenn er das Bürgertum mit seinen bescheidenen Freuden in ein Licht rücken kann, das die nüchterne Wirklichkeit vergoldet und eine vormärzliche altfränkische Idealwelt vortäuscht. Dann kommen Bürger und Handwerker zum Vorschein, wie sie das Singspiel der vergangenen Epoche zeichnete, aber auch Leute, die aufgeschminkt sind, den Sonntagsstaat nicht mehr ablegen und biedermeierlicher Sentimentalität verfallen, deren philiströse Moralität und faustdick aufgetragene Wohlanständigkeit nur erträglich sind, weil sich mit ihnen Frische und Humor verbinden. Die Perspektive des Spießbürgers wird zuweilen deutlich sichtbar, aber auch hier hilft die Musik über Risse, Plattheiten und Verzerrungen glücklich hinweg.

Musikalisch steht Lortzing dem deutschen Singspiel nahe, Dittersdorf und vor allem Mozart sind seine großen Leitsterne. So hat nicht zuletzt auch die Osmingestalt der „Entführung" auf den Bürgermeister van Bett in „Zar und Zimmermann" abgefärbt. Bei der Verquickung der burlesken Trinkszene mit der Brunnenöffnung am Schlusse der „Undine" glückte sogar der Sprung in die Giocosa. Die Auffassung des Ensemble als des Kernstücks der „Konversationsoper" weist gleichfalls auf Mozart zurück. Daneben machen sich Einflüsse der Buffa und Comique bemerkbar. Die große Arie van Betts: „O sancta justicia" kennt alle die stilistischen Mittel und Mittelchen der Buffa, und ebenso klingen in zahlreichen anderen Nummern immer wieder die Moll-Romanzen, die leichtbewegten, scharf punktierten Rhythmen, die Illustrierungen der Comique an. Dabei sind es nicht allein ältere, sondern auch zeitgenössische Stücke Rossinis, Bellinis, Aubers und anderer, die merkbare Spuren hinterlassen. Unter diesen Einwirkungen sowie der durchsichtigen, flüssigen Orchesterbehandlung wird gewandt über manche weniger inhaltsreiche und hausbackene Abschnitte hinwegmusiziert und diesen ein mondänes Aussehen verliehen.

Der Eigenwuchs von Lortzings Musik offenbart sich in seinen volkstümlichen Liedern und seinen komischen Ensembles. Diese populär gewordenen, unverwüstlichen Strophenlieder bewegen sich meist nicht auf der Linie der volkstümlichen deutschen Lieder Mozarts oder Webers, sie sind nicht veredelt und in lauteres Gold umgeschmolzen, bewahren vielmehr Ungeschliffenheiten, einen Gefühlsüberschwang und laufen auch in liedertafelmäßige Rührseligkeit aus. Sie wollen so natürlich und bürgerlich wie möglich erscheinen, ohne dabei vollends in die Gassenhauer zu verfallen, und gehen darum auch schmachtenden Sexten und Dominantnonen wie weichlichen Kadenzierungen und Chromatismen nicht aus dem Wege:

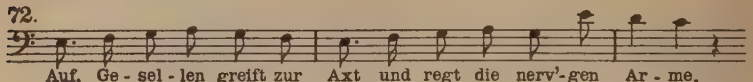
71. Zarenlied



Das Niveau Wenzel Müllers wird damit zuweilen bedenklich gestreift, aber die fatale Wirkung doch dadurch gemildert, daß ein

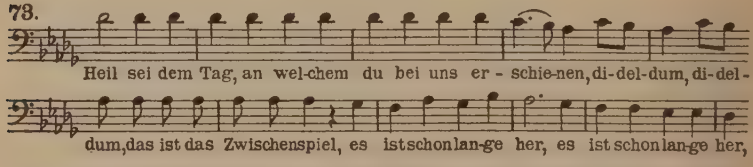
warmer deutscher Unterton unüberhörbar mitschwingt, daß diese Lieder nur selten innere Beziehungen zur Personencharakteristik ganz aufgeben und sich vom wehmütigen Blick in die Vergangenheit auch anakreontisch der Lobpreisung des Lebens zuwenden. Neben dem gefühlsseligen Zarenlied „Sonst spielt' ich mit Szepter" findet sich schon gleich zu Beginn das frische Zimmermannslied mit den dreitaktigen Perioden:

72.



Die Ensembles besitzen nur selten die geistige Spannkraft und die Feinheit des Räderwerks, die Mozarts Figaro-Ensembles eigen sind, sie geben sich robuster und theatralischer, schwingen sich nicht recht in Mozarts höhere Regionen, aber sie lassen innerhalb ihrer erdnahen, abgegrenzten Bezirke sich Abschnitte entwickeln, die in Einfall und Gestaltung jeglichem gewöhnlichen Possenspiel widerstreben und in ihrer feinkomischen Haltung Glanzstücke deutschen musikalischen Humors bilden. Dahin gehört die Billardszene des „Wildschütz", in der die sinfonische Behandlung die einzelnen Teile zusammenhält und der Schulmeister seinen Choral als Cantus firmus hineinschmettert, ebenso die Probe des Huldigungsständchens in „Zar und Zimmermann", in der das „Solo" des Bürgermeisters mit dem pathetischen Anfang, dem Umschwenken ins Dideldum und dem drolligen Abklang:

73.



vom Chor aufgenommen und stufenweise in die Höhe getrieben wird, sich in Dissonanzen verfängt und in einen Walzer mündet. An solchen Stellen wird den Personen des Schullehrers und des Bürgermeisters eine besondere Schärfe musikalischer Charakterzeichnung zuteil, das Ensemble löst im Geiste Mozarts musikalische wie zugleich dramatische Aufgaben. Solche Ensembles verraten die Stärke musikalischer Inspiration, aber zugleich auch die Höhe kompositorischer Schulung und Gestaltung.

Lortzings komische Oper ist eine Neubelebung und Weiterspinnung der deutschen Singspiele des vergangenen Jahrhunderts, unter Abkehr von Wenzel Müllerscher Verflachung und mit vormärzlichem Blickpunkt, unter Betonung der lebensfreudigen, heiteren Elemente und Zuhilfenahme neuerer musikalischer Ausdrucksmittel. Die Richtung aufwärts zur Oper ist gewahrt, die abwärts zur Operette (im zeitgenössischen Sinne) vermieden. Bei allen Verflechtungen mit Buffa und Comique tritt doch der Unterschied gegenüber Buffa und Comique und damit der deutsche Charakter deutlich zutage.

Wurde Lortzings Oper zu seinen Lebzeiten unterschätzt, so wurde sie zwei Generationen später mit Mozarts Giocosa verglichen und in überschäumender Begeisterung teilweise sogar über diese gestellt. Ähnliche Wege zur deutschen komischen Oper beschritten mit Lortzing noch Konradin Kreutzer, Friedrich von Flotow und vor allem Otto Nicolai, während die unter französischem Anstoß erfolgte Abzweigung zur Operette in Wien einen deutschen Mittelpunkt finden sollte.

Kreutzers „Nachtlager von Granada" (Wien 1834), Flotows „Alessandro Stradella" (Hamburg 1844) und „Martha" (Wien 1847), sowie Nicolais „Lustige Weiber von Windsor" (Berlin 1849) haben die allgemein stilistischen Zielpunkte zur deutschen komischen Oper gemeinsam, trennen sich aber in der Einzelausführung wesentlich von einander. Ein leichtes spanisches Kolorit mit maurischen Wendungen überzieht das „Nachtlager" mit einem romantischen Schimmer. In den Melodien des Schwarzwälder Musikers lebt jene Welt, die Gutzkow in Uhlands Dichtung findet: „Er zog die Glocken der Kapellen, stellte Hirtenknaben auf die Bergesgipfel und legte ihnen selige Lieder in den Mund. Er zauberte die Vergangenheit in verklärter Gestalt aus den Keimen wieder auf, ließ noch einmal die alten Falken der Jagden steigen — ließ Sänger an die Pforten der Burgen um Einlaß klopfen, zauberte uns Jungfrauen auf den grünen Plan und Königssöhne, die vorüberzogen und sie liebten." Lyrische Bilder reihen sich aneinander und verdecken den dünnen dramatischen Faden. Deutsche Lieder und Ensembles zeigen, wieviel auch Kreutzer Mozart zu verdanken hatte. Leise Andeutungen musikalischer Naturromantik und frische Jägerchöre stellen sich ein, ein unaufdringlicher Wohlklang breitet sich über die einzelnen Szenen. Aus „Stradella" und „Martha" spricht dagegen die internationale Haltung des für die französischen,

italienischen und deutschen Opernbühnen schaffenden Musikers, der ebenfalls Lied und Ensemble kultiviert, den gesprochenen Dialog ausmerzt, aber Boïeldieu, Auber und Hérold näher als Lortzing steht, der als Grandseigneur aus dem Verkehr in den Pariser Salons um die wirkungssicheren Mittelchen und Pflästerchen weiß und inmitten der melodischen Grazie und flotten, rhythmischen Bewegtheit seiner Diktion auch das rührselige Lied nicht verschmäht, selbst wenn es in Sentimentalität überfließt und den Instinkten des Vorstadttheaters frönt.

Auf einer anderen künstlerischen Höhe bewegen sich Nicolais „Lustige Weiber", deren stilistische Grundlagen ebenfalls außerhalb des deutschen Singspiels liegen. Die Einwirkung der Buffa förderte Formgebung und Instrumentierung, Leichtigkeit und Fluß seines Opernstils, löste aber weder schwächlichen Eklektizismus, noch bewußt internationale Farblosigkeit aus. Neben der Buffa steigen Lortzing, Weber und vor allem Mozart als die großen Meister vor Nicolai auf. Alle die Anregungen, die ihn berührten, ordneten sich aber der neuen Gestalt der deutschen komischen Oper ein, die ihm vorschwebte und mit der musikalischen Personenzeichnung der Frau Fluth und des Falstaff wie dem herzlichen, durch Tränen lächelnden, in alle Poren des Stückes eindringenden musikalischen Humor auch gelang. Schon die sprühende Ouvertüre versetzt in Gehobenheit, und einzelne Szenen sind von einem geradezu genialen, Lortzing weit überholenden Schwung erfüllt. Den deutschen Charakter glaubte Nicolai außerdem dadurch bestimmt, daß zwar das Gespräch zwischen Fluth und Falstaff im zweiten Akte musikalisch geformt werden konnte, aber im ganzen doch der gesprochene Dialog erhalten blieb. Daß Nicolai dabei über das Rezitativ theoretisch ganz anders als Lortzing dachte, beweist eine prononcierte Briefstelle aus diesem Jahre: „Warum will denn Herr J. P. Schmidt [der Berliner Hofrat und Bearbeiter klassischer Musikwerke] mir immer die Meinung unterschieben: ich wolle das Rezitativsingen überhaupt nicht, sondern zöge das Sprechen absolut vor. Wann habe ich das gesagt? Nicht das Singen der parlanten [Secco-]Rezitative überhaupt verwerfe ich, das ich im Gegenteil — in vollkommener Vortragsweise natürlich — so sehr wünsche, sondern nur die nachträgliche Instrumentierung derselben im Don Juan und noch viel mehr im Figaro oder Così fan tutte."

Solange Opernmusiker mit ursprünglicher Begabung für Humor, mit künstlerischem Gewissen und Stilgefühl die deutsche komische Oper betreuten, konnte die Gattung auf eine gesunde, kraftvolle Weiterentwicklung rechnen. Sobald aber die Musiker den sich gerade hier besonders darbietenden Verlockungen anheimfielen und sich nicht charaktervoll widersetzten, wurde die deutsche komische Oper von Kräften bedroht, die ihre Wurzeln untergruben. In der Tat besteht wohl kein Zweifel, daß die neu aufblühende Operette nicht nur den weiteren Aufstieg der deutschen komischen Oper gehemmt, sondern schließlich auch deren Niedergang besiegelt hat.

Der Name Operette erlangte damals eine besondere Bedeutung. Während er vordem, wo er überhaupt auftauchte, nur auf den äußeren Umfang eines musikalischen Bühnenstückes anspielte und vielfach auch den deutschen Singspielen angehängt wurde, bezog er sich jetzt auf den besonderen Gehalt und Stil und kam für die Bouffes Parisiens in Gebrauch, die als Nachfolger des Theaters de la Foire und als Zweig der Pariser Comique von Florimond Hervé und Jacques Offenbach inauguriert wurden.

Der jüdische Kölner Kantorssohn Jacques Offenbach, in dem die Nachwelt teils den frechen Spötter und musikalischen Pamphletisten, teils den Sittenschilderer des zweiten Kaiserreichs, teils den heiteren Melodiker und sentimentalischen Romantiker erblickte, war bereits vom Saloncellisten zum dramatischen Komponisten aufgerückt, als er seine Tätigkeit für die Pariser Kleinbühne begann und nach etwa 30 idyllischen, bürgerlichen, militärischen und parodistisch-satirischen Operetten mit dem „Orphée aux Enfers" (1858) krönte. Aus Synagoge und Kölner Karneval hatte er nachhaltige musikalische Eindrücke mit auf den Weg genommen und dann durch reiche Anregungen aus Comique und französischer Karikaturoper verstärkt. Es ist nicht zu übersehen, daß aus den Kölner „Divertissementchen" auf diese Weise ein starker Schuß rheinisch-deutschen Musikhumors in die neue französische Operette sich ergoß. Im kurzen Zeitraume von drei Jahren war das nur aus einigen Szenen gebildete, noch an der Comique orientierte Intermezzo zur mehraktigen Operette mit Ensemble und Finale herangereift und hatte mit den satirischen Parodien der klassisch-antiken Oper, den Verkopplungen kontrastierender, vom Erhabenen plötzlich ins Triviale umschlagenden Melodien, den knappen und eindringlichen syllabischen Couplets, den zu-

sammengewürfelten Finales, den Cancans, Walzern und Galopps, den vokalen und instrumentalen Zitaten, Witzen und Späßen ein typisches Gepräge erhalten. Was Offenbachs Muse noch weiterhin zeitigte, bewies die souveräne Beherrschung des errungenen Operettenstils, mit den nachträglich von Theaterpraktikern wenig pietätvoll zurechtgestutzten „Contes d'Hoffmann" (Paris 1881) die späte persönliche Wendung zur romantischen Spieloper.

Diese Offenbachschen Operetten, die sich auch über die deutschen Bühnen verbreiteten, übten besonders starke Wirkungen auf jene süddeutsche Metropole aus, die schon lange Buffa und Comique mit offenen Armen aufgenommen hatte, die inmitten der Entfaltung Beethovenscher Sinfonik einem wahren Rossini-Taumel erlegen war und mit Musikpossen und verlotterten Singspielen eine lokale Trodition aufrecht zu erhalten glaubte. Was Joseph Drechsler und zahlreiche andere Musiker hier an komischen Singspielen und Musikpossen auftischten, tat auch der Dalmatiner Franz von Suppé, nur daß er seinen Stücken jetzt auch eine Dosis Offenbachschen Rauschgiftes beimischte. Und nach ihm war es vor allem Johann Strauß, der den durch ihn geadelten sentimentalen Wiener Walzer und mit ihm idealisierte österreichische Grazie und Beschwingtheit einwob und damit über die frivole Lebensauffassung der Librettisten wie über die bunte, mosaikartige Folge musikalischer Einfälle hinwegtrug. Der unwiderstehliche musikalische Elan und die Anläufe zu opernartigen Bildungen dürfen jedoch nicht den Blick trüben, daß „Fledermaus" (1874) und „Zigeunerbaron" (1885) merklich von der deutschen komischen Oper abtrieben und sich musikalisch ausstaffierten Schwänken und Possen näherten. Diese glückhaften Würfe eines außergewöhnlich schöpferischen Musikertums vermochten als Ausnahmeerscheinungen nicht einer Kunstgattung die Zugehörigkeit zur Oper zu sichern, die sich von dieser in der geistigen Gesamthaltung wie im musikalischen Stil freiwillig losgelöst hatte, die den Schritt von übermütigem Humor und toller Ausgelassenheit zur geflissentlichen Preisgabe jeglicher Moral tat, bald Phantasie mit Spekulation vertauschte und den Grundsätzen opernmäßiger Gestaltung nicht selten Hohn sprach.

Abb. 29

Abb. 30

Richard Wagners „Fliegender Holländer“

DAS MUSIKALISCHE DRAMA

Der Retter der romantischen Nationaloper wurde der Vollender deutsch romantischer Opernziele wie zugleich der Herold musikdramatischer Problematik, die in Verfolg letzter Konsequenzen das romantische „Wunderreich" überflog. Als zielbewußte Führerpersönlichkeit trat er an die Spitze deutscher romantischer Opernmusiker und brachte der Verwirklichung näher, was diese ersehnt und erträumt hatten. Aber während er ihren Strebungen nachjagte, zerrann unter seinen Händen, was das romantische Ideal in sich schloß. Sein Schaffen verläuft in einen doppelten Gipfel.

Eine wilde Sturm- und Drangzeit mit raschem Wechsel künstlerischer Anschauungen lag hinter Richard Wagner, als er Familie und Freunde, Universität, Studentenkorporation und Künstlerschaft der Leipziger Heimat verließ, noch zaudernd im Entschlusse, sich ganz der Dichtung oder der Musik zu widmen. Die Schwankungen, Unruhe und gärende Ungeduld, die Hinneigung bald zur klassischen und romantischen Kunst, bald zum „jungen Deutschland", bald zu Beethoven, zu Weber, bald zu Bellini, zu Meyerbeer hielten noch jetzt an und gaben seinen Jugendopern („Die Hochzeit" 1832, „Die Feen" 1833/34, „Das Liebesverbot" 1836) ein charakteristisches Gepräge. Der „Rienzi" (Dresden 1842), der die jammervollen Pariser Hungermonate beendete, seinen Ruf als Opernmusiker begründete und ihm das Dresdener Hofkapellmeisteramt einbrachte, verdankte „Konzeption und formelle Ausführung den zur Nacheiferung auffordernden frühesten Eindrücken der heroischen Oper Spontinis, sowie des glänzenden, von Paris ausgehenden Genres der Großen Oper Aubers, Meyerbeers und Halévys". Noch während der Arbeit an dieser in den „allerbreitesten Dimensionen ausgeführten Oper" verblich jedoch vor ihm der „Glanz des Pariser Ideals", und er wandte sich „vom historischen Gebiete ein für allemal zum Gebiete der Sage". Die „Sage, in welche Zeit und welche Nation sie auch fällt, hat den Vorzug, von dieser Zeit und dieser Nation nur den rein menschlichen Inhalt auf-

zufassen und diesen Inhalt in einer nur ihr eigentümlichen, äußerst prägnanten und deshalb schnell verständlichen Form zu geben. Eine Ballade, ein volkstümlicher Refrain genügt, augenblicklich uns diesen Charakter mit größter Eindringlichkeit bekannt zu machen".

Damit vollzog sich Wagners scharfer Bruch mit der großen historischen Oper, deren mehr oder weniger starke Ausstrahlungen sich freilich auch bei ihm noch weiterhin bemerkbar machten, und sein endgültiger Übertritt zur deutschen romantischen Oper. Nicht aus irgendwelchen äußeren Beweggründen, sondern aus tief innerlichem Erleben des „Wunderbaren" und „Rein-Menschlichen", wie es jetzt für sein künstlerisches Schaffen zentrale Bedeutung gewinnt. So entstanden der „Fliegende Holländer" (Dresden 1843) und alle die weiteren Werke, deren Entstehungszeiten und Uraufführungsdaten die folgende Liste verzeichnet:

Tannhäuser	1842/45	Dresden	1845	Tristan und Isolde	1857/59	München	1865
Lohengrin	1845/48	Weimar	1850	Die Meistersinger von Nürnberg	1861/67	München	1868
Der Ring des Nibelungen, Dichtung	1848/52			Siegfried, 2. Teil	1869/71		
Rheingold	1854	München	1869	Götterdämmerung	1874	1. Bayreuther Ringaufführung	1876
Walküre	1856	München	1870				
Siegfried bis zur Mitte des 2. Akts	1857			Parsival	1877/82	Bayreuth	1882

Aus Sagenkeimen, die mannigfachen Bezirken, nicht zuletzt den anregenden Materialien damaliger mythologischer Forschung entstammten, entwickeln sich die ersten dichterischen Umrisse des „Holländer", „Tannhäuser" und „Lohengrin" und empfangen durch persönliche Erlebnisse seelische Resonanz. Eindrücke einer entsetzlichen Segelfahrt über Ost- und Nordsee befruchten die literarischen Holländer-Studien, der Ballade Sentas entwächst die ganze Dichtung. Unter ähnlichen Umständen entstehen die Dichtungen des „Tannhäuser" und „Lohengrin" gleichzeitig nebeneinander. Die Innerlichkeit und Allgemeingültigkeit des Mythos trägt den Sieg davon: „Im Fliegenden Holländer hatte ich im Allgemeinen nur erst darauf Acht, die Handlung in ihren einfachsten Zügen zu erhalten, alles unnütze Detail, wie die dem gemeinen Leben entnommenen Intrige auszuschließen, und dafür diejenigen Züge breiter auszuführen, welche eben die charakteristische Farbe des sagenhaften Stoffes, da sie mir hier mit der Eigentümlichkeit der inneren Handlungsmotive ganz zu-

sammenzufallen schien, in das rechte Licht zu setzen hatten, in der Art, daß jene Farbe selbst zur Aktion wurde. Ungleich stärker finden Sie vielleicht schon die Handlung des Tannhäuser aus ihren inneren Motiven entwickelt. Die entscheidende Katastrophe geht hier ohne den mindesten Zwang aus einem lyrisch-poetischen Wettkampfe hervor, in welchem keine andere Macht als die der verborgensten inneren Seelenstimmung in einer Weise zur Entscheidung treibt, daß selbst die Form dieser Entscheidung dem rein lyrischen Elemente angehört. Das ganze Interesse des Lohengrin beruht auf einem alle Geheimnisse der Seele berührenden inneren Vorgange im Herzen Elsas: das Bestehen eines wunderbar beglückenden, die ganze Umgebung mit überzeugender Wahrhaftigkeit erfüllenden Zaubers, hängt einzig von der Enthaltung von der Frage nach seinem Woher? ab. Aus der innersten Not des weiblichen Herzens ringt sich diese Frage wie ein Schrei los, und der Zauber ist verschwunden."

Dem dichterischen Urbild wird aber auch eine Färbung zu teil, die Wagners persönlicher Gemüts- und Empfindungslage entspringt. In sehnsuchtsvoller Schau in die Welt des Irrationalen erlangt die der romantischen Oper vertraute Erlösungsidee Verfeinerung und Veredelung, aber auch persönliche Zuspitzung. Modelle zeitgenössischer Produktion wirken ein, psychologische Motivierung und Entwicklung werden grundsätzliche Gesichtspunkte künstlerischer Gestaltung. Zahlreiche Züge weisen auf die bisherige romantische Operndichtung, aber in der Literarisierung der Texte werden die früheren, doch nur bis zu gewissen Grenzen vordringenden Versuche weit überflogen. Die Dichtung steht jetzt im Vordergrund, jede musikalische Regung soll sich aus ihr herleiten, jede Wendung durch sie bestimmt sein. Die Gesetzlichkeiten des gesprochenen Dramas haben Geltung, dem Musiker fällt die Rolle des Helfers, nicht mehr des Herrschers zu. „Von hier an beginnt meine Laufbahn als Dichter, mit der ich die des Verfertigers von Operntexten verließ." „Ich war von nun an in Bezug auf alle meine dramatischen Arbeiten zunächst Dichter, und erst in der vollständigen Ausführung des Gedichtes ward ich wieder Musiker. Allein ich war ein Dichter, der des musikalischen Ausdrucksvermögens für die Ausführung seiner Dichtungen sich im voraus bewußt war."

Diese neue Operndichtung, die sich zunächst noch nicht stärkerer Rücksicht auf das Musikalische entschlug, bewirkte nicht allein

eine andere seit Jahrzehnten vermißte Höhe sprachlichen Ausdrucks, die Ausmerzung jener Banalitäten und Entgleisungen, Verwicklungen und Überraschungen, die sich noch Weber und Spohr da und dort gefallen lassen mußten, sondern vor allem auch eine Bereicherung der poetischen Mittel und die Inangriffnahme einer veränderten musikalischen Architektur. Und dies um so mehr, da nicht bloß ein mit neuen Grundsätzen befrachteter Literat, sondern ein echter Dichter von Rang am Werke war. Menschen von Fleisch und Blut treten in Aktion, deutlich gezeichnete Frauengestalten: Senta, Elisabeth, Elsa, klassischen Vorläuferinnen wie der Donna Anna, Pamina und Leonore in Einzelheiten ähnlich, aber abgesehen von ihrer anderen dramatischen Funktion schon in der psychologischen Behandlung und bengalischen Belichtung grundverschieden. Kontraste wie Hörselberg und Wartburg erinnern, namentlich wenn sie in engstem Rahmen aneinander prallen, an Meyerbeersche Technik, aber gerade wie sie höheren Zielen untergeordnet werden und nicht als Selbstzweck dienen, das verrät die diametrale Geistesrichtung und die dichterische Kraft.

Nach Wagners Anschauung ist die Gestalt des „Fliegenden Holländer" das „mythische Gedicht des Volkes: ein uralter Zug des menschlichen Wesens spricht sich in ihm mit herzergreifender Gewalt aus. Dieser Zug ist, in seiner allgemeinsten Bedeutung, die Sehnsucht nach Ruhe aus Stürmen des Lebens. In der heiteren hellenischen Welt treffen wir ihn in den Irrfahrten des Odysseus und in seiner Sehnsucht nach der Heimat, Haus, Herd und — Weib, dem wirklich Erreichbaren und endlich Erreichten des bürgerfreudigen Sohnes des alten Hellas. Das irdisch heimatlose Christentum faßte diesen Zug in die Gestalt des ewigen Juden: diesem immer und ewig, zweck- und freudlos zu einem längst ausgelebten Leben verdammten Wanderer blühte keine irdische Erlösung; ihm blieb als einziges Streben nur die Sehnsucht nach dem Tode, als einzige Hoffnung die Aussicht auf das Nichtmehrsein. Am Schlusse des Mittelalters lenkte ein neuer, tätiger Drang die Völker auf das Leben hin: weltgeschichtlich am erfolgreichsten äußerte er sich als Entdeckungstrieb. Das Meer ward jetzt der Boden des Lebens, aber nicht mehr das kleine Binnenmeer der Hellenenwelt, sondern das erdumgürtende Weltmeer. Hier war mit einer alten Welt gebrochen; die Sehnsucht des Odysseus nach Heimat, Herd und Eheweib zurück hatte sich, nachdem sie an den Leiden des

ewigen Juden bis zur Sehnsucht nach dem Tode genährt worden, zu dem Verlangen nach einem Neuen, Unbekannten, noch nicht sichtbar Vorhandenen, aber im Voraus-Empfundenen gesteigert. Diesen ungeheuer weit ausgedehnten Zug treffen wir im Mythos des fliegenden Holländers, diesem Gedichte des Seefahrervolkes aus der weltgeschichtlichen Epoche der Entdeckungsreisen. Wir treffen auf eine vom Volksgeiste bewerkstelligte, merkwürdige Mischung des Charakters des ewigen Juden mit dem des Odysseus. Der holländische Seefahrer ist zur Strafe seiner Kühnheit vom Teufel (das ist hier sehr ersichtlich: dem Elemente der Wasserfluten und der Stürme) verdammt, auf dem Meere in alle Ewigkeit rastlos umherzusegeln. Als Ende seiner Leiden ersehnt er, ganz wie Ahasveros, den Tod; diese dem ewigen Juden noch verwehrte Erlösung kann der Holländer aber gewinnen durch — ein Weib, das sich aus Liebe ihm opfert: die Sehnsucht nach dem Tode treibt ihn somit zum Aufsuchen dieses Weibes; dies Weib ist aber nicht mehr die heimatlich sorgende, vor Zeiten gefreite Penelope des Odysseus, sondern es ist das Weib überhaupt, aber das noch unvorhandene, ersehnte, geahnte, unendlich weibliche Weib."

Aus diesen Gedankengängen, ohne daß sie jedoch durch die von Heinrich Heine in seinen „Memoiren des Herrn von Schnabelewopski" an der Wirklichkeit gemessene Kehrseite gefährdet wurden, baut sich die Holländer-Dichtung auf: vor dem Hintergrunde des „erdumgürtenden Weltmeeres" das Schicksal des fluchbeladenen, ruhelos umherirrenden Seefahrers und seine Erlösung durch die Treue und Liebe einer mitleidsvollen, sich aufopfernden Frau. Es ist keine dramatisierte Sage, die sich hier abspielt, sondern eine aus Sagenkeimen geschöpfte, freie, persönlich intuitive Gestaltung, Natursymbolik in innigster Beziehung zum dramatischen Geschehnis, Verankerung des „Wunderbaren" in der menschlichen Seele. Dem Naturbilde des Meeressturmes entquillt das unstillbare Sehnsuchtsverlangen des holländischen Seefahrers, der kein Einzelgeschick darstellt und daher nicht einmal einen Namen hat, der in Senta die vom „Wunderbaren" Begnadete und Erlösungsbereite findet, diese jedoch mit der Verdammnis nicht verstricken und deshalb lieber auf eigene Rettung verzichten will, bis beide in die Verklärung eingehen.

Über die „Stimmung, in der ihm die Gestalt des Tannhäuser mahnend wiederkehrte und ihn zur Vollendung seiner Dichtung antrieb",

hat sich Wagner selbst folgendermäßen geäußert: „Durch die glückliche Veränderung meiner äußeren Lage, durch die Hoffnungen, die ich auf ihre noch günstigere Entwicklung setzte, endlich durch persönliche, in einem gewissen Sinne berauschende Berührungen mit einer mir neuen und geneigten Umgebung, war ein Verlangen in mir genährt, das mich auf Genuß hindrängte und um dieses Genusses willen mein inneres, unter leidenvollen Eindrücken der Vergangenheit und durch den Kampf gegen sie in mir gestaltetes Wesen von seiner eigentümlichen Richtung ablenkte. Ein Trieb, der in jedem Menschen zum unmittelbaren Leben hindrängt, bestimmte mich in meinen besonderen Verhältnissen als Künstler nun in einer Richtung, die mich wiederum sehr bald und heftig anekeln mußte... Sinnlichkeit und Lebensgenuß stellten sich somit meinem Gefühle nur in der Gestalt dessen dar, was unsere moderne Welt als Sinnlichkeit und Lebensgenuß bietet; und als Künstler stellte sich dies mir als erreichbar wiederum nur in der Richtung dar, die ich bereits als Ausbeutung unseres elenden öffentlichen Kunstwesens kennen gelernt hatte... Wandte ich mich nun endlich hiervon mit Widerwillen ab und verdankte ich die Kraft meines Widerwillens nur meiner bereits zur Selbständigkeit entwikkelten, menschlich-künstlerischen Natur, so äußerte sie sich, menschlich und künstlerisch, notwendig als Sehnsucht nach Befriedigung in einem höheren, edleren Elemente, das, in seinem Gegensatze zu der einzig unmittelbar erkennbaren Genußsinnlichkeit der mich weithin umgebenden modernen Gegenwart in Leben und Kunst, mir als ein reines, keusches, jungfräuliches, unnahbar und ungreifbar liebendes erscheinen mußte. Was endlich konnte diese Liebessehnsucht, das Edelste, was ich meiner Natur nach zu empfinden vermochte, wieder Anderes sein, als das Verlangen nach dem Hinschwinden aus der Gegenwart, nach dem Ersterben in einem Elemente unendlicher, irdisch unvorhandener Liebe, wie es nur mit dem Tode erreichbar schien? Was war aber dennoch im Grunde dieses Verlangen anderes, als die Sehnsucht der Liebe, und zwar der wirklichen, aus dem Boden der vollsten Sinnlichkeit entkeimten Liebe, — nur einer Liebe, die sich auf dem ekelhaften Boden der modernen Sinnlichkeit eben nicht befriedigen konnte?"

Der Widerstreit zwischen „Genußsinnlichkeit" und „Sehnsucht nach Befriedigung in einem höheren, edleren Elemente" — sind dies nicht die Wagners Wesen eigenen Pole? — tritt in dem

Gegensatze zwischen Hörselberg und Wartburg in greifbar äußere Erscheinung. Die Frauengestalt ist gespalten in eine Zweiheit, in Venus und Elisabeth, in die Begehrende und die Entsagende. Zwischen beiden steht Tannhäuser, der zwischen Genußsinnlichkeit und Askese, Liebeslust und Liebestod Schwankende, auf dem die Naturkraft des Bluttriebes gleich einem Fluche lastet. Zum Konflikt kommt es, als Tannhäuser vor Elisabeth in ekstatischer Verzückung den Hymnus auf die Herrin des Hörselberges anstimmt, zur Lösung, als Tannhäuser durch Elisabeths Mitgefühl seinen Frevel erkennt, im Schoße der römischen Kirche Entsühnung sucht und abgewiesen wird, aber durch die echte, reine Liebe aus der drohenden Umgarnung des Hörselberges Rettung findet. Elisabeth opfert sich für den Geliebten, sie nimmt die Schuld des „Unreinen" auf sich und erlöst den, dem es noch vergönnt wird, das Wunder des grünenden Stabes zu erschauen. Auch hier aus alten Balladen-, Sagen- und Legendenmotiven eine freie persönliche Gestaltung, die aus eigenem Erleben den Widerstreit zwischen „Genußsinnlichkeit" und „Sehnsucht nach Befriedigung in einem höheren, edleren Elemente" zum tragischen Konflikt schürzt und im „höheren" Sinne entscheidet.

Auch der „Lohengrin" ist für Wagner „kein eben nur der christlichen Anschauung entwachsenes, sondern ein uralt menschliches Gedicht... Wie der Grundzug des Mythos vom Fliegenden Holländer im hellenischen Odysseus eine uns noch deutliche frühere Gestaltung aufweist,... so treffen wir im griechischen Mythos, der an und für sich gewiß noch keineswegs ältesten Gestalt desselben, auch schon auf den Grundzug des Lohengrinmythos. Wer kennt nicht Zeus und Semele? ... Das ätherische Gebiet, aus dem der Gott herab nach dem Menschen sich sehnt, hatte durch die christliche Sehnsucht sich in die undenklichsten Fernen ausgedehnt. Dem Hellenen war es noch das wolkige Reich des Blitzes und des Donners, aus dem der lockige Zeus sich herabschwang, um mit kundigem Wissen Mensch zu werden: dem Christen zerfloß der blaue Himmel in ein unendliches Meer schwelgerisch sehnsüchtigen Gefühles, in dem ihm alle Göttergestalten verschwammen, bis endlich nur sein eigenes Bild, der sehnsüchtige Mensch, aus dem Meere seiner Phantasie ihm entgegentreten konnte. Ein uralter und mannigfach wiederholter Zug geht durch die Sagen der Völker, die an Meeren oder an meermündenden Flüssen wohnten: auf dem blauen Spiegel der Wogen nahte ihnen ein Unbekannter von

höchster Anmut und reinster Tugend, der alles hinriß und jedes Herz durch unwiderstehlichen Zauber gewann; er war der erfüllte Wunsch des Sehnsuchtsvollen, der über dem Meeresspiegel, in jenem Lande, das er nicht erkennen konnte, das Glück sich träumte. Der Unbekannte verschwand wieder und zog über die Meereswogen zurück, sobald nach seinem Wesen geforscht wurde."

„Lohengrin suchte das Weib, das an ihn glaubte: das nicht früge, wer er sei und woher er komme, sondern ihn liebte, wie er sei und weil er so sei, wie er ihm erschiene. Er suchte das Weib, dem er sich nicht zu erklären, nicht zu rechtfertigen habe, sondern das ihn unbedingt liebe. Er mußte deshalb seine höhere Natur verbergen, denn gerade eben in der Nichtaufdeckung, in der Nichtoffenbarung dieses höheren oder richtiger gesagt erhöhten Wesens konnte ihm die einzige Gewähr liegen, daß er nicht um dieses Wesens willen nur bewundert und angestaunt, oder ihm als einem Unverstandenen anbetungsvoll demütig gehuldigt würde, wo es ihn eben nicht nach Bewunderung und Anbetung, sondern nach dem Einzigen, was ihn aus seiner Einsamkeit erlösen, seine Sehnsucht stillen konnte, nach Liebe, nach Geliebtsein, nach Verstandensein durch die Liebe verlangte. Mit seinem höchsten Sinnen, mit seinem wissendsten Bewußtsein wollte er nichts Anderes werden und sein, als voller, ganzer, warmempfindender und warmempfundener Mensch, also überhaupt Mensch, nicht Gott, d. h. absoluter Künstler. So ersehnte er sich das Weib, — das menschliche Herz. Und so stieg er herab aus seiner wonnig öden Einsamkeit, als er den Hilferuf dieses Weibes, dieses Herzens, mitten aus der Menschheit da unten vernahm. Aber an ihm haftet unabstreifbar der verräterische Heiligenschein der erhöhten Natur; er kann nicht anders als wunderbar erscheinen; das Staunen der Gemeinheit, das Geifern des Neides, wirft seine Schatten bis in das Herz des liebenden Weibes; Zweifel und Eifersucht bezeugen ihm, daß er nicht verstanden, sondern nur angebetet wurde, und entreißen ihm das Geständnis seiner Göttlichkeit, mit dem er vernichtet in seine Einsamkeit zurückkehrt".

„Es mußte mir damals und muß mir selbst heute noch schwer begreiflich erscheinen, wie das Tieftragische dieses Stoffes und dieser Gestalt unempfunden bleiben und der Gegenstand dahin mißverstanden werden konnte, daß Lohengrin eine kalte, verletzende Erscheinung sei, die eher Widerwillen als Sympathie zu erwecken vermöge... Wem am

Lohengrin nichts weiter begreiflich erscheint, als die Kategorie: Christlich-romantisch, der begreift eben nur eine zufällige Äußerlichkeit, nicht aber das Wesen seiner Erscheinung. Dieses Wesen, als das Wesen einer in Wahrheit neuen, noch nicht dagewesenen Erscheinung begreift nur dasjenige Vermögen des Menschen, durch das ihm überhaupt erst jede Nahrung für den kategorisierenden Verstand zugeführt wird, und dies ist das reine sinnliche Gefühlsvermögen. Nur das in seiner sinnlichen Erscheinung vollständig sich darstellende Kunstwerk führt den neuen Stoff aber jenem Gefühlsvermögen mit der notwendigen Eindringlichkeit zu; und nur wer dies Kunstwerk in dieser vollständigen Erscheinung empfangen hat, also nur der nach seinem höchsten Empfängnisvermögen vollkommen befriedigte Gefühlsmensch vermag auch den neuen Stoff vollkommen zu begreifen. Hier nun treffe ich auf den Hauptpunkt des Tragischen in der Situation des wahren Künstlers zum Leben der Gegenwart, eben derselben Situation, die im Stoffe des Lohengrin von mir ihre künstlerische Gestaltung erhielt: das notwendigste und natürlichste Verlangen dieses Künstlers ist, durch das Gefühl rückhaltslos aufgenommen und verstanden zu werden; und die — durch das moderne Kunstleben bedingte — Unmöglichkeit, dieses Gefühl in der Unbefangenheit und zweifellosen Bestimmtheit anzutreffen, als er es für sein Verstandenwerden bedarf, — der Zwang, statt an das Gefühl sich fast einzig nur an den kritischen Verstand mitteilen zu dürfen, — dies eben ist zunächst das Tragische seiner Situation, das ich als künstlerischer Mensch empfinden mußte und das mir auf dem Wege meiner weiteren Entwicklung so zum Bewußtsein kommen sollte, daß ich endlich in offene Empörung gegen den Druck dieser Situation ausbrach."

Der Widerstreit zwischen „Genußsinnlichkeit" und „Sehnsucht nach Befriedigung in einem höheren, edleren Elemente" wandelte sich hier in den zwischen „seligem Einsamkeitsgefühl im klaren heiligen Ätherelemente" und der „Sehnsucht nach der Tiefe", der Gegensatz zwischen Hörselberg und Wartburg in den zwischen höheren und niederen Sphären, denen Lohengrin und Elsa ähnlich wie Hans Heiling und Anna zugehören. Der Konflikt tritt nicht dadurch ein, daß wie im „Tannhäuser" der eine die Schuld auf sich lädt, sondern daß Lohengrin und Elsa sich liebend zu einander sehnen und dadurch einer Schuld verfallen. Elsas Liebesverlangen nach Enthüllung des Geheimnisses in der Brautnacht hat die Verletzung des Schweigegebots zur Folge, es

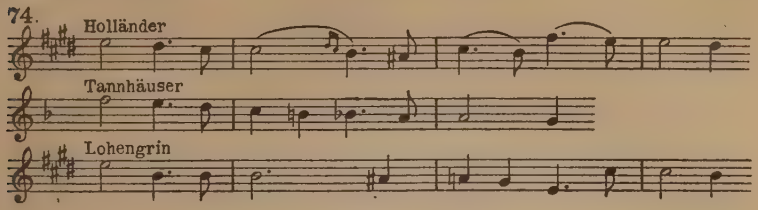
kann sie hier aber nicht eine Schuld treffen, wo die Grundlagen wahrhafter Liebe auf dem Spiele stehen. Ohne daß sittliche Grenzen überschritten werden, erwächst aus der Unmöglichkeit der Vereinigung von „Gott und Mensch" für diejenigen unentrinnbar eine Schuld, die nicht innerhalb ihrer getrennten Sphären verharren, vielmehr aus ihnen heraus einander zustreben. Aus diesem Konflikte gibt es keinen Ausweg der Versöhnung und Verbindung, sondern nur den der Trennung, die „Höhe und Tiefe" wieder von einander scheidet. Nicht anders als im „Holländer" und „Tannhäuser" ist auch hier die Stoffgestaltung frei und persönlich.

Die Operndichtungen des „Holländer", „Tannhäuser" und „Lohengrin" bewegten sich auf einer künstlerischen Höhe, die der Librettistik Webers, Marschners und zahlreicher zeitgenössischer Opernmusiker versagt blieb. Sie teilten mit jener romantische Züge; aber so subjektiv, seltsam und zuweilen verstiegen ihre Haltung auch sein mochte, sie waren doch von einem ganz anderen dichterischen Schwunge beseelt, der sich schon sprachlich von anschaulich bewegten Wortbildungen und altdeutschen Wendungen bis zu besonderen Jamben-Rhythmen und Formeigenheiten äußerte, und erfuhren eine Vertiefung und innere Belebung der Ideen, die sie aus der Librettistik der deutschen romantischen Oper weit heraushoben. Sie schielten nicht sensationsgierig nach realistisch wirksamen Klischees, spannenden Verwicklungen und nervenaufpeitschenden Schauszenen, sondern boten in künstlerischer Würde und Hoheit ein sinnvolles dramatisches Geschehen, dessen Angelpunkte in der Dichtung lagen und dessen Gesetzlichkeiten durch das gesprochene Drama bestimmt wurden. Sind auch ganze Szenenreihen der Dichtungen unter dem Gesichtswinkel des Opernmusikers gesehen und auf diesen nach bisherigem Herkommen zugeschnitten, so weichen doch andere merklich hiervon ab und zwingen den Musiker zu veränderter Architektur. Es ist begreiflich, daß sich Robert Schumann und andere schon an den Wortmengen der Dichtungen stießen. Dichter und Musiker waren jetzt zwar in einer Person vereint, und Jean Pauls Wünsche dadurch in Erfüllung gegangen, aber es mußte sich trotzdem erst zeigen, wie sich das Verhältnis beider zu einander anließ.

Die Fäden, die von der musikalischen Gestaltung des „Holländer", „Tannhäuser" und „Lohengrin" zur zeitgenössischen Opernproduk-

tion laufen, sind mannigfachster Art. Nicht nur wiederkehrende melodische Linien:

74.

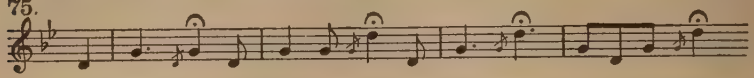


ferner von Nonenakkorden durchzogene Harmonien, chromatische Färbungen und Durchtränkungen, instrumentale Schilderungen und Aufzüge Spontinischen Glanzes sowie Dämonen-Monologe („Die Frist ist um") tragen die Züge der romantischen Nationaloper. Auf diese weist vor allem auch die tektonische Gliederung der Akte in fest geschlossene wie gelockertere Bildungen, innerhalb deren sich die musikalischen Höhepunkte entfalten und die selbst noch im „Lohengrin", wo die Grenzen zwischen geschlossenen und offenen Bildungen zu verschwimmen beginnen, sichtbar werden. Dahin gehören Sentas Ballade, die Arien des Holländers, das Duett zwischen Senta und dem Holländer, Elisabeths Hallenarie und Gebet, Wolframs Lied an den Abendstern, Tannhäusers Preisgesang „Dir töne Lob, die Wunder sei'n gepriesen", das Duett zwischen Tannhäuser und Elisabeth, ferner Elsas „Einsam in trüben Tagen" und „Euch Lüften, die mein Klagen", Lohengrins „Nun sei bedankt, mein lieber Schwan" und die Gralserzählung „In fernem Land, unnahbar euren Schritten". Und auch in weiteren Einzelgesängen, Ensembles und Finaleabschlüssen prägt sich dieser an die bisherige deutsche romantische Oper anknüpfende Gestaltungswille aus.

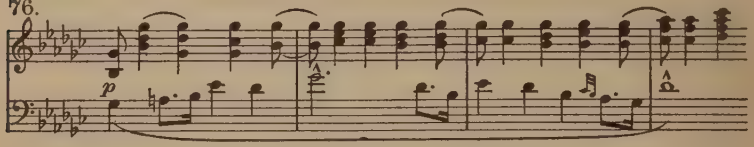
Wie bei Weber und Marschner fehlt nicht der deutsch volkstümliche Einschlag, der vom Spinnerlied des „Holländer" bis in den Brautchor des „Lohengrin", freilich nicht mehr in unmittelbarer Beziehung zum Volksliedartigen, spürbar wird, und erlangt gelegentlich durch Kontrastierung mit dem „Wunderbaren" dramatische Bedeutung. Wie bei Weber bildet die musikalische Naturschilderung nicht äußerlich illustratives Ornament; Natur und menschliches Empfinden und Fühlen sind vielmehr unzertrennlich vereint. Die Natur tritt selbst in Aktion, das Meer wird im „Holländer"

zum Symbol und erfährt eine realistische Darstellung. Der Sphäre von Webers Samielmotiv entwächst der mit der leeren Quinte an den Anfang von Beethovens Neunte erinnernde, aber in symbolischer Deutung hiervon grundverschiedene Holländer-Ruf:

75.



Im „Tannhäuser" dämmert nach dem Verglühen des Hörselbergzaubers der Morgen der Thüringer Wartburglandschaft herauf, in den das unbegleitete Lied des jungen Hirten und der ferne Pilgerchor hereinklingen. Auch hier eine musikalische Naturerfassung in Webers Geiste, die in der zart getönten Abendstimmung des dritten Aktes ihr Gegenstück findet und den pantomimischen Epilog des Gebets umfängt:

76.

Ebenso entstammen die Forderungen der Illusionsbühne, die Tonarten- und Klangsymbolik, die nicht nur im A dur des Lohengrin-Themas und im fis moll der Ortrudszene zur Geltung gelangt, der deutschen romantischen Oper. Und auch für bestimmte Charakterzeichnungen waren schon seit Webers „Euryanthe" geeignete Vorbilder vorhanden.

Die freieren Gestaltungen im Anschluß an die dichterische Vorlage und die dramatische Situation entwickeln sich von Eriks Traumerzählung und Tannhäusers Romerzählung zu den ausgedehnten Dramenszenen des „Lohengrin". Sie ziehen letzte Konsequenzen gegenüber ähnlichen Bildungen wie den Monologen des Holländers, dem Duett zwischen Venus und Tannhäuser und dem zweiten Tannhäuser-Finale, die sich dieser Richtung nur nähern. Es kommt ihnen nicht allein an sich als wesentlichen dramatischen Bestandteilen der Akte eine besondere Bedeutung zu, sondern vor allem auch im Hinblick auf die über die Vorgänger hinausgreifende, schon durch die dichterische Anlage bedingte Umbildung der romantischen Opernarchitektur.

Traumerzählungen und Erlebnisberichte — man denke an Glucks

Traumerzählung der Iphigenie und Mozarts Erlebnisbericht der Donna Anna — waren der Oper schon lange geläufig. Ihr Ablauf vollzog sich in Rezitativen, die lyrisch in Arien einmündeten. Die romantische Oper lieferte mit Marschners rezitativischer Erzählung des Vampyrs einen Beitrag. Auch Wagner geht mit Eriks Traumerzählung diesen Weg, aber er gibt ihr keinen längeren lyrischen Abschluß im Sinne der älteren Oper und erweitert in Tannhäusers Romerzählung Eriks knappe rezitativische Vision zur großen Szene, in die ariose und rezitativische Elemente eingeschmolzen und die dramatischen Ausstrahlungen des Schlußaktes wie von einer Sammellinse aufgefangen werden. Die Romerzählung wird zum Kernstück des Aktes und damit tritt ihre Gestaltung in den Vordergrund.

Für den Opernmusiker, „der zunächst Dichter war", in Ehrfurcht vor dem Dichterwort das Deklamatorische schützte und diesem selbst melodische Strukturen aufopferte, der die Geschehnisse der Bühne mit sicherem Blick erschaute und bis in Einzelgebärden mit musikalischen Bewegungsvorgängen in Einklang zu bringen suchte, lag es nahe, mit der musikalischen Einkleidung solcher Abschnitte unmittelbar dem Flusse der Handlung zu folgen, auf scharfe Scheidung arioser und rezitativischer Elemente zu verzichten und deren Gebrauch nach dem szenischen Verlauf zu regeln. Schon die romantische Nationaloper war zur Szenenkomposition geschritten und hatte hierzu Mittel aus Monodram, Akkompagnato und klassisch sinfonischer Musik entlehnt. Bei Wagner wird nun das begleitete Rezitativ, nicht das Secco des verflossenen Jahrhunderts, zum Rückgrat der Szene, wobei die dramatische Logik allein die Entscheidung trifft. Dem Orchester fällt die aus dem sinfonischen Durchführungsstil der Klassik gewonnene Verarbeitung der Motive zu, die jenem thematischen Material entnommen werden, das für die ganze Oper grundlegend bleibt. Aus den früheren Erinnerungsmotiven werden Leitmotive, die an der psychologischen Durchdringung und zugleich am musikalischen Aufbau beteiligt sind. Mochte die Motivverarbeitung von der späteren innerlichen Behandlungsart des „Tristan" auch noch weit entfernt sein, sie trug auch schon jetzt zur organischen Verbundenheit und Einheit bei und steuerte der Isoliertheit der Szene. So wurde Eriks Traumerzählung zu einem Rezitativ, dessen Erregtheit der unheildrohenden Stimmung des Dalandschen Hauses gemäß war; im Orchester taucht immer wieder der Holländer-Ruf auf. Desgleichen wurde in Tannhäusers Romerzäh-

lung das Rezitativ der Träger der musikalischen Darstellung des tragischen Seelenzustandes, der eine rein ariose Einkleidung die Unmittelbarkeit der Wirkung entzogen hätte, und spannt sich im päpstlichen Bannfluch zum realistischen, musikalische Stilisierung fast preisgebenden Aufschrei. Im Orchester weben hierbei die Motive der Bußfahrt und der Verheißung den einheitlichen Untergrund und vermitteln zwischen den einzelnen Phasen der Erlebniserzählung. Das Orchester kommentiert, was der Sänger andeutet, der musikalische Schwerpunkt wechselt, der Instrumentalkörper gelangt naturgemäß zu gesteigerter Bedeutung. Weder Traumerzählung noch Romerzählung spielen so eine isolierte Rolle und sprengen den Rahmen, sondern gliedern sich restlos ihren Umgebungen ein. Was in der Oper des 18. Jahrhunderts meist dem gesprochenen Dialog oder dem Secco überlassen und nur in besonderen Fällen den beiden in Ausdruck und Tektonik von einander getrennten Gliedern des Akkompagnato und der Affektarie zugefallen war, tritt hier ganz in den Vordergrund und erscheint in romantischer Zersetzung klassischer Formen zu freien Bildungen gestaltet. Das war ein Schritt auf der Ebene Webers und Marschners, aber doch auch über sie hinaus.

Während nun diese Szenenkomposition im „Holländer" und „Tannhäuser" wie bei Weber und Marschner nicht allgemein zum Durchbruch gelangte und mit geschlossenen Bildungen wechselte, erfaßt sie jedoch im „Lohengrin" schon ganze Akte. Was an formal geschlossenen Gliedern hier noch vorhanden ist, wird der musikalischen Szene eingeordnet. Arie, Lied, Ensemble und Chor als selbständige tektonische Gebilde, die noch den „Holländer" und „Tannhäuser" beherrschen, verschwinden und werden nur als organische Szenenbestandteile geduldet. So wachsen die großen Dialoge zwischen Telramund und Ortrud, zwischen Elsa und Ortrud, zwischen Lohengrin und Elsa heraus, die Gestaltung der Romerzählung steigert sich ins Große und bleibt nicht mehr auf besondere Fälle beschränkt, aus einem Stilbestandteil wird ein Stilprinzip.

Die Substanz des Melodischen, Harmonischen und Rhythmischen bildet sich im „Holländer", „Tannhäuser" und „Lohengrin" aus Elementen, die durch die Häufung der vom Herkömmlichen abweichenden Periodenbildungen, durch das Verwachsensein mit dem Deklamatorischen und die chromatische Durchdringung von den Zeitgenossen als verworren, überhitzt und dissonanzenüberladen empfunden wurden,

aber schon Wagners eigentümliche Ausdrucksart bestimmten. Die auf die Basis der Quintverwandtschaft immer mehr verzichtende Harmonik wurde zur Zielscheibe heftigster Angriffe und Ablehnungen. Der realistische, aber nie in einen brutalen Naturalismus ausartende Darstellungswille führte nicht nur zu Naturmotiven, zu deutlichster musikalischer Schilderung von Naturerscheinungen und Schauplätzen, sondern vor allem auch zur rückhaltlosen Entschleierung seelischer Zustände und zu ihrer künstlerischen Durchleuchtung bis in die letzten Winkel.

Melodik, Harmonik, Rhythmik und Dynamik, Leitmotivik, klassizistisch geschlossene und romantisch szenische Komposition dienen dazu, subtilste und intensivste Gefühlsspannungen in dramatische Aktion treten zu lassen und in unmittelbarster Wirkung dem Hörer nahezubringen. Von diesen Absichten wird die musikalische Personencharakteristik erfaßt, die plastische Gestalten — im Gegensatz zur klassischen Oper — psychologisch bis in feinste Verästelungen und in jener allmählichen Entwicklung herauszustellen sucht, wie sie durch die Operndichtung vorgezeichnet wird. Dabei erweist sich die Leitmotivik als ein wesentlicher Gestaltungsfaktor, das Orchester als wichtiger Bundesgenosse.

Das Orchester setzt mit den Ouvertüren bedeutungsvolle, die dramatischen Grundideen sinfonisch behandelnde Einleitungen an die Spitze. Die Holländer-Ouvertüre nähert sich Webers Freischütz-Ouvertüre, die zum „Tannhäuser" entfernt sich von ihr, während das „Vorspiel" zum „Lohengrin" in ganz andere Bahnen einlenkt und in freier Anlage sowie einem weiten Crescendo-Decrescendo weihevoll inbrünstig die Klänge der Gralswelt darbietet. Das Orchester ist der Träger der Töne und Klänge, die eine übernatürliche Vorstellungswelt, das Reich des „Wunderbaren" zur künstlerischen Darstellung bringen. Im Lohengrin-Vorspiel glitzern A dur-Akkorde in höchsten Lagen, schweben von der Höhe herab in die Tiefe und verdichten sich zu festen Melodien, um wieder zur Höhe emporgleitend sich in die Anfangsklänge zu verflüchtigen, gleich dem „Wunderbaren", das sich herabsenkt und wieder in unerkennbare Fernen entschwindet. Solche Töne und Klänge wollen in Vertiefung des Dichterischen eine Welt des Geheimnisvollen hervorzaubern, ziehen den Hörer in ihren Bannkreis und lassen ihm diese Welt als Wirklichkeit erscheinen. Die Handlungen sollen in dieser

musikalischen Stilisierung ergreifen und rühren, aber auch jede rationalistische Neugier nach dem Warum, Woher, Wohin ersticken. Die Absichten, seelische Zustände rückhaltlos zu entschleiern wie die Welt des „Wunderbaren" als Wirklichkeit erscheinen zu lassen, überschritten bereits die romantischen Bezirke.

Der Dichter des „Holländer", „Tannhäuser" und „Lohengrin" hatte einen Vorsprung vor dem Musiker. Nicht allein weil er die Grenzen des klassischen und bisherigen romantischen Librettisten zu seinen Gunsten verschob, dem Musiker die Bewältigung reicher Wortmengen überließ, eine peinlich sorgfältige Berücksichtigung des sprachlich Deklamatorischen forderte und verschiedentlich die Szenengestaltung einfach vorschrieb, sondern auch weil die Höhe der dichterischen Leistung vielfach noch die musikalische überragte und vor dieser zur Reife und Vollendung gelangt war. Nicht an einem Helden an sich, sondern an der durch ihn verkörperten Idee entzündete sich der Dichter. Abseits äußerlicher Konvention und wirkungslüsterner Umbrämung wird der rein menschliche Kern des Mythos zur treibenden Kraft. Im einzelnen verleugnet sich nicht die persönliche Linienführung des Musikers, die Bemühung, die dichterische Idee musikalisch zu erfassen, zu vertiefen und zu verklären, der Geist, der zum „Wunderbaren" vordringt und sich in Ausdruck und Form von klassisch idealistischer Darstellung trennt. Aber der Musiker ist erst auf dem Wege zur Höhe des Dichters und zu jenem „Kunstwerk der Zukunft", in dem die Dichtung entthront wird, das Eigentliche von Musik und Dichtung keine Geltung mehr besitzt und beide zur neuen dramatischen Einheit verschmelzen sollen.

Wagners allmählichem musikalischen Wandlungsprozeß gingen spekulative Schriften zur Seite. Nachdem er die Dresdener Aufführung von Beethovens Neunter Sinfonie durchgesetzt und durch aktiven Anteil an den politischen Ereignissen sich in schwierige Lagen verwickelt hatte, vollzog er in Zürich, seinem Schweizer Refugium, jene innere Klärung, deren Ergebnisse er in seinen Kunstschriften niederlegte und deren praktische Auswirkungen die Werke zum Teil schon vorher verrieten. Die Abhandlungen „Die Kunst und die Revolution", „Das Kunstwerk der Zukunft" und „Oper und Drama" sind nebst kleineren Ergänzungsaufsätzen breit ausgeführte, mit Feuerbachs Dialektik kühn hingeworfene Äußerungen seines künstlerischen Fühlens und Denkens, die keinerlei philosophische Problematik zum Selbst-

zweck haben. Vielmehr suchen sie die persönlichen Ideen und Ziele mit äußerster Konsequenz herauszuarbeiten, lösen die eigene Innenspannung und werben für das neue „Gesamtkunstwerk".

Immer wieder klingen die Gedanken durch: „So erkennen wir denn in unserer öffentlichen theatralischen Kunst keineswegs das wirkliche Drama, dieses eine, unteilbare, größte Kunstwerk des menschlichen Geistes: unser Theater bietet bloß den bequemen Raum zur lockenden Schaustellung einzelner, kaum oberflächlich verbundener, künstlerischer, oder besser: kunstfertiger Leistungen. Wie unfähig unser Theater ist, als wirkliches Drama die innige Vereinigung aller Kunstzweige zum höchsten, vollendetsten Ausdrucke zu bewirken, zeigt sich schon in seiner Teilung in die beiden Sonderarten des Schauspiels und der Oper, wodurch dem Schauspiel der idealisierende Ausdruck der Musik entzogen, der Oper aber von vornherein der Kern und die höchste Absicht des wirklichen Dramas abgesprochen ist. Während im allgemeinen das Schauspiel somit nie zu idealem, poetischen Schwunge sich erheben konnte, sondern fast schon wegen der Armut an Mitteln des Ausdrucks aus der Höhe in die Tiefe, aus dem erwärmenden Elemente der Leidenschaft in das erkältende der Intrige fallen mußte, ward vollends die Oper zu einem Chaos durcheinander flatternder sinnlicher Elemente ohne Haft und Band, aus dem sich ein Jeder nach Belieben auflesen konnte, was seiner Genußfähigkeit am besten behagte..." „Das wahre Drama ist nur denkbar als aus dem gemeinsamen Drange aller Künste zur unmittelbarsten Mitteilung an eine gemeinsame Öffentlichkeit hervorgehend: jede einzelne Kunstart vermag der gemeinsamen Öffentlichkeit zum vollen Verständnisse nur durch gemeinsame Mitteilung mit den übrigen Kunstarten im Drama sich zu erschließen, denn die Absicht jeder einzelnen Kunstart wird nur im gegenseitig sich verständigenden und verständnisgebenden Zusammenwirken aller Kunstarten vollständig erreicht." „Der Erzeuger des Kunstwerkes der Zukunft ist Niemand Anderes als der Künstler der Gegenwart, der das Leben der Zukunft ahnt und in ihm enthalten zu sein sich sehnt."

Neben diesen allgemeineren Gedanken laufen besondere einher über den Mythos, in dem das „Volk sich Gott, den Helden und endlich den Menschen darstellte", die „Handlung" die der Dichter „so wählen muß, daß sie sowohl ihrem Charakter wie ihrem Umfange nach ihre vollständige Rechtfertigung aus dem Gefühle ihm ermöglicht", die

Verbindung von „Dichtkunst und Tonkunst im Drama der Zukunft", über die keine „Nebeneinanderstellung des absoluten Rezitatives und der absoluten Arie" duldende, das „ganze dramatische Tonstück umfassende unendliche Melodie", über Stabreim, Gebärde und Orchester.

Alle diese Äußerungen verfolgen die Absicht, das ersehnte „Kunstwerk der Zukunft" theoretisch zu stützen und verständlich zu machen, wie die auf größtmögliche Verdeutlichung bedachte künstlerische Darstellung gesteigertster, dem Rein-Menschlichen entquellender Gefühlserregungen eine Neuordnung der künstlerischen Faktoren bedingte. Sie mögen Binsenwahrheiten predigen, längst vorgetragene romantische Wünsche wiederholen, Entstellungen und Übertreibungen häufen und mit Fanfaren eine Messiade verkünden, überall ist der Zuschnitt auf das eigene Werk erkennbar. Nirgends gilt jedoch im allgemeinen die theoretische Formulierung als Vorstufe künstlerischer Konzeption und Gestaltung, sie ist vielmehr die freilich oft recht eigenwillig stilisierte und sich spekulativ überschlagende Folge, und nur wo sie von vorneherein hiervon abweicht, verirrt sie sich völlig in die Sackgasse haltloser, zugespitzter Konstruktionen.

Was in diesen Züricher Kunstschriften theoretisch Niederschlag fand, erblühte, künstlerisch ungehemmt von theoretischen Fesseln, zum gigantischen „Ring des Nibelungen", zwischen dessen beiden Hälften „Tristan und Isolde" und die „Meistersinger" eingelagert wurden.

Skizzen, Entwürfe, Umänderungen und Endfassungen jagten einander, bis aus einer Überfülle mythologischer, märchenhafter und volkstümlicher Anregungen die nicht dramatisierte, sondern organisch dramatische Dichtung der Trilogie mit dem Vorspiel zur musikalischen Gestaltung hervorging. Aus der fast dreißigjährigen Zeitspanne von den ersten Anfängen zur Vollendung wird es erklärlich, daß Widersprüche und Risse nicht überall getilgt wurden, aus der durchaus persönlichen künstlerischen Auffassung, daß sich die Vermischungen und Verschweißungen mit Resultaten germanischer Sagenforschung nicht decken konnten. Eine Reihe von Bildern, Geschehnissen und Personen zieht vorüber im dauernden Wechsel, die Konflikte zwischen Gold und Liebe türmen sich auf und treiben zur Vernichtung, bis der unheilstiftende Reif wieder zurückkehrt, woher er gekommen war, und die Liebe ihr Recht verlangt. Wotan, Donner, Froh und Lage, Fricka, Freia, Erda, Alberich, Mime und Hagen, Hunding, Siegmund und Sieglinde, Siegfried

und Brünnhilde, Fasolt, Fafner, Gunther, Gutrune, die Rheintöchter, Walküren und Nornen, sie sind die teils stärkeren, teils schwächeren Träger der dramatischen Triebkräfte, die das Gleichnis vom Werden und Vergehen der Welt vor dem mythenhaften Hintergrunde, dem Walten der beiden Urelemente des fließenden Wassers und der lodernden Flamme in Bewegung setzen. Das Triebhaft-Menschliche ist hineingetragen in die Urwelt von Göttern und Heroen, in der nicht mehr die „Sehnsucht aus der Höhe nach der Tiefe" aufkeimt, in der psychologisch komplizierte Gestalten ein unrepräsentatives Heldentum erleben und erleiden. Das sind nicht mehr allegorische Figuren der Barockzeit, nicht mehr die Überirdischen der Klassik, auch nicht die Vertreter des „Wunderbaren" der bisherigen romantischen Oper. Eine abstrakte, wirklichkeitsfremde Mythik erfährt eine realistische künstlerische Behandlung und ist dabei, die romantischen Bezirke zu verlassen. Nach der vorbereitenden Anschaulichkeit des „Rheingold" steht Brünnhilde im Mittelpunkte, die Abschiedszene der „Walküre" bildet den Gipfel. Mit den beiden ersten Akten des „Siegfried" tritt die neue Handlung ein, die von Ereignis zu Ereignis fortstürmt, bis durch den Waldvogelruf in Siegfried die Erinnerung an Brünnhilde wiederkehrt und damit die Verbindung mit der „Walküre" sich herstellt, aber zugleich die Ringarbeit abreißt und vorläufig bei Seite geschoben wird.

Diese Dichtung hält nach wie vor Gesetzlichkeiten des gesprochenen Dramas aufrecht, verstrickt sich aber zugleich schon von vorneherein stärker mit dem Musikalischen durch die stabgereimten Verse, die onomatopoetischen Bildungen, die intuitiv erfühlten, auf das Unaussprechliche gerichteten sprachlichen Ausdrucksformen. Im neuen Drama der Züricher Jahre sollte die Dichtung „nur durch gemeinsame Mitteilung mit den übrigen Kunstarten sich erschließen". Immerhin führt von hier zum Wort-Ton-Kunstwerk des „Tristan" noch eine beträchtliche Wegstrecke, wie auch in der musikalischen Gestaltung noch die Nähe des „Lohengrin" bemerkbar wird und Bindungen eines Zwischenstadiums fortbestehen, die erst im „Tristan" völlig abgeworfen werden.

Tektonisch geschlossene musikalische Teile verschwinden auch jetzt nicht, von Loges Erzählung und Alberichs Fluch, Siegmunds „Friedmund darf ich nicht heißen" und „Winterstürme wichen dem Wonnemond", dem Duett zwischen Siegmund und Sieglinde bis zu Mimes Gesang und Siegfrieds Schmiedeliedern. Allein der

Schwerpunkt der musikalischen Gesamtgestaltung rückt doch auf die Szenenkomposition, der eine einheitliche koloristische Grundfärbung zuteil wird und die motivisch-thematische Arbeit zur Seite geht. Die Reihung dieser alle Nuancen menschlicher Gefühle und Empfindungen umspannenden musikalischen Szenen bewirkte von selbst Gegensätzlichkeiten, die durch Überleitungen mit einander verwoben werden. Der Ausgleich zwischen Wort und Ton, die auf eine Mittellinie hindrängende Vermischung von Rezitativ und Arie gelangt zum Sprachgesang, mit dem die Deklamation zum Gesang, der Gesang zur Deklamation wird und auch der musikalischen Personenzeichnung etwa des Mime und Alberichs besondere Stilmittel zugeleitet werden. Gluckscheses und Beethovensches Pathos, zuweilen freilich theatralisch aufgeblasen und in Meyerbeersche Rhetorik getaucht, breitet sich aus. Die plastischen, geradezu suggestiven Leitmotive, wie schon in Wagners früheren romantischen Opern teilweise tonmalerischen und optischen Vorstellungen, teilweise dem musikalischen Reagieren auf Affekt und Geste des dichterischen Vorgangs entsprossen, erfahren melodische, rhythmische, harmonische und klangliche Wandlungen, Umbildungen und Weiterspinnungen, erzeugen Absplitterungen, die das Verwandtschaftsverhältnis nicht verleugnen, und überziehen wie mit einem Netze organisch das ganze mehrteilige Werk. Etwa Hundert an Zahl erlangen sie, wie schon bisher, eine tondichterische, aber nun auch in erhöhtem Maße sinfonischer Thematik vergleichbar eine für den Aufbau unentbehrliche musikalische Funktion.

Das Auswirken der auf der Amalgamierung der Gesangsstimmen mit dem sinfonischen Untergrund basierenden „unendlichen Melodie" ließ jetzt durchaus keine formale Wirrnis aufwuchern, sondern führte zu Gliederungen, die, sei es intuitiv, sei es mit Absicht, durch die Tonalität zusammengehalten werden, an strophen-, rondo- und barartige Gebilde erinnern und kraft der tonalen Verbindungen sich über ganze Akte, selbst über diese hinweg ausweiten. So wölbt sich nach der wechsel-dominantischen Es dur-Einleitung des „Rheingold" vom ersten Auftreten Wotans und Frickas bis zum Schlusse der „Götterdämmerung" ein geradezu riesenhafter Des dur-Bogen. Diese tonartlich zusammengefaßten, natürlich nicht durch die äußerlichen Tonartvorbezeichnungen kenntlichen „dichterisch-musikalischen Perioden", wie Wagner selbst sie nennt, fal-

len dann oft mit den Szenen zusammen, aber nicht durch diese Begegnung, als vielmehr durch sie selbst wird die musikalische Struktur bestimmt. Nicht mehr Arien und musikalische Szenen bilden die Grundlage musikalischer Gestaltung, sondern die „unendliche Melodie", ihr Aufbau und ihre Gliederungen streben jetzt in den Mittelpunkt.

Das Orchester verstärkt im „Ring" seine Gruppen und steigert seine Aufgaben. Die Holzblasinstrumente werden vermehrt, ebenso die Blechblasinstrumente, die Tuben treten zu ihnen. Die Zahl der Harfen wächst auf sechs und auch die Schlaginstrumente nehmen zu. Gegenüber diesem Klangkörper war das Verlangen nach 64 Streicherstimmen konsequent. Der schon seit Jahrhunderten von den Opernmusikern erwogene Gedanke des verdeckten Orchesters taucht dabei auf. Dieses Orchester nützt nach wie vor den Reiz solistischer Verwendung einzelner Instrumente, dient ebenfalls wieder der Illustration, aber vor allem auch dem sinfonischen Unterbau der „unendlichen Melodie" und der Naturschilderung. Es stützt und untermalt nicht präponderierende Singstimmen, sondern ist mit dem der Vorherrschaft entthronten Vokalen unzertrennlich verkettet. Nicht wie bei Verdi sammelt sich die ganze dramatische Kraft in den Singstimmen. Was an musikalischen Darstellungen elementarer Naturereignisse sich ausbreitete, rechnete mit Gefühlen, wie sie sich seit Weber etwa mit deutscher Waldeinsamkeit verbanden, und steht wie schon im „Holländer" in innerer Beziehung zu seelischen Vorgängen, entfaltete aber jetzt auch Glanz und Pracht, Pathos und Ekstase von verräterischer Gewalt.

Ließ nicht schon die psychologische Verflechtung und Zerfaserung der Charaktere Bedenken aufsteigen, ob hier überhaupt noch ein Romantiker am Werke sei? Noch näher führen „Tristan und Isolde" an diese Problematik heran. Daß sie die Ringarbeit abreißen ließen und gerade jetzt entstehen konnten, war nicht in dem bereits bald als Phantom erkannnten Wunsche begründet, durch ein neues „praktikables Opus" „Revenuen" einzuheimsen, als vielmehr in der Geladenheit der damaligen von stärksten Erlebnissen durchwühlten Schaffensphase, die zu letzten Entscheidungen und rückhaltlosen Bekenntnissen zwang und in der Tat auch ein Werk erzeugte, das in einem Zuge hingeschrieben wie kein anderes Wagners eigenes Wesen offenbarte.

„Tristan und Isolde" und die „Meistersinger von Nürnberg" wur-

zeln in Plänen, Entwürfen und Skizzen, die schon in die Zeit von Wagners frühen romantischen Opern zurückreichen und mit diesen gleich dem „Ring" letzten Endes einem einheitlichen dichterischen Kern zugehören. Seelisches Erleben und intellektuelle Erkenntnis weckten, entzündeten und färbten, was vorher erst zu unbestimmten Umrissen gediehen war.

Unübersehbare Fäden schlingen sich in das Werk vom leidenschaftlichen Aufglühen beseligender Liebe zur feingeistigen Mathilde Wesendonk bis zur Resignation. Die Frau tritt in den Lebensweg, die wie keine andere zuvor unstillbare Sehnsucht entfacht und doch nie errungen werden kann. Auch Hans Sachs weiß von Tristan und Isolde „ein traurig Stück" und blickt in weisem Verzicht und mit der Überlegenheit des Überwinders auf das Vergangene. Gedanken aus Schopenhauers pessimistischer Lehre, die mit der Hochstellung der Kunst, besonders der ans Innerste rührenden Musik, für ein sinnvolles Leben, der romantischen Betonung künstlerischer Phantasie für das Schaffen, der Forderung des Mitleids als ethischer Grundlage plattem Materialismus wie schrankenlosem Individualismus der Zeit ins Gewissen redete, hinterließen nachhaltige Spuren, weil sie eigene Ideen und Vorstellungen bestätigten und mit dem entsagenden Grundzug die damalige persönliche Gefühlslage trafen. Dem romantischen Erlösungsmotiv wird so in verstärktem Maße ein lebensverneinender Zug einverleibt. Die Schopenhauerschen Gedanken vermochten jedoch Feuerbachsche Anschauungen nicht ganz zu verdrängen; ihre Vermischung mit diesen entsprach vielmehr der Zweiseitigkeit, den beiden Polen des eigenen Wesens. Der Verbindung von Affirmation und Negation entsprang die Bejahung des Lebens in der Liebe und seine Verneinung im selbst gewollten Sterben, die Liebeserfüllung im Tode: „Nennen wir es Tod oder ist es die mächtige Wunderwelt?" „Was das Schicksal für das Leben trennte, lebt nun verklärt im Tode auf: die Pforte der Vereinigung ist geöffnet. Über Tristans Leiche gewahrt die sterbende Isolde die seligste Erfüllung des glühenden Sehnens, ewige Vereinigung in ungemessenen Räumen, ohne Schranken, ohne Banden, unzertrennbar." Lebenskraft und Lebenswillen erfüllen Hans Sachs, aber in der Einsamkeit umkreisen ihn die Gedanken vom „Wahn", von der Nichtigkeit des Irdischen.

Die künstlerische Fähigkeit, die dichterischen Kernstücke zu erfassen, neu, eindringlich und nach eigenem Ermessen zu gestalten und zu ver-

tiefen, ihnen dramatisches Leben einzuhauchen, erreicht jetzt einen Grad von Reife, der fremde Anreger und Vorbilder völlig unter den eigenen Geist beugt und von den Klippen des „Ring" sich fernhält. Der Musiker befindet sich gegenüber dem Dichter, was schon in der ersten Ringhälfte im Anzuge war, nicht mehr in der Nachhut, er erreicht, überholt und zwingt ihn in seine Bahnen. Aber so nahe die Grundkräfte beieinander lagen, aus denen „Tristan" und „Meistersinger" hervorgingen, so weit entfernten sich doch die Gestaltungen, die ihnen entsprossen. Scharfe Unterschiede ergaben sich, Gegensätze, die durch Wagners Doppelseele bedingt waren.

Zwischen Liebestod und Verklärung, Einleitung und Nachspiel, ist eingespannt, was sich im „Tristan" szenisch und musikalisch ereignet. In drei Bildern rollt die „Handlung", das Geschehnis der beiden Hauptgestalten ab, denen König Marke als Gegenspieler und einige Nebenpersonen, unter ihnen die tragische Judasfigur des Melot, sich zugesellen. Weder auf den szenischen Verlauf kommt es irgendwie an, noch auf die im „Ring" geübte plastische Charakterzeichnung: „Mit voller Zufriedenheit versenkte ich mich hier nur noch in die Tiefen der inneren Seelenvorgänge und gestaltete zaglos aus diesem intimsten Zentrum der Welt ihre äußere Form. Ein Blick auf das Volumen dieses Gedichtes zeigt sofort, daß ich dieselbe ausführliche Bestimmtheit, die vom Dichter eines historischen Stoffes auf die Erklärung der äußeren Zusammenhänge der Handlung, zum Nachteil der deutlichen Kundmachung der inneren Motive angewendet werden mußte, nun auf diese letzteren einzig anzuwenden mich getraute. Leben und Tod, die ganze Bedeutung und Existenz der äußeren Welt, hängt hier allein von der inneren Seelenbewegung ab. Die ganze ergreifende Handlung kommt nur dadurch zum Vorschein, daß die innerste Seele sie fordert, und sie tritt so an das Licht, wie sie von innen aus vorgebildet ist." Was gelten noch an sich Motive und Gestalten aus Sagen und Märchen! Tristan weiß nichts mehr von dem stolzen, aktiven Heldentum des „Ring". Die sittliche Weltordnung, die Marke vertritt, kann auf Ausnahmegestalten keine Anwendung finden. Aus der Dämonie des Unbewußten spinnt sich die Handlung heraus. Die Liebessehnsucht in ihren Abstufungen, Schattierungen und Färbungen wird möglichst von jeglichem Gegenständlichen befreit, damit die Reinheit ihrer Gefühlskräfte in künstlerischer Darstellung keinerlei Einbuße erleidet. Das Geheimnisvolle, Irrationale der

Liebe ist das Grundthema. Die vielfarbige Natursymbolik des „Ring" schrumpft auf die Wende von Tag und Nacht zusammen, die eigenartige Bedeutung erlangt und die Vorgänge stets umschattet.

Die harte, robustere Sprache des „Ring" stockt und geht jetzt über in eine verschwimmende, dämmrige, stab- und endreimende Zweiheber vermischende Diktion, die das Andeutende, den Ausruf bevorzugt, absichtlich dem Begrifflichen den Boden entzieht und zu den schon im „Lohengrin" vermiedenen, aber nun verkappten Wortwiederholungen greift. Daß gerade jetzt Novalis' „Hymnen an die Nacht" mit einklangen und sogar Sinn und Wort leihen konnten, ist nicht verwunderlich. Schon an einzelnen Stellen der Hymnen tritt das Vorbild hervor:

Abwärts wend' ich mich
Zu der heiligen, unaussprechlichen
Geheimnisvollen Nacht —
Fernab liegt die Welt,
Wie versenkt in eine tiefe Gruft.

Wie arm und kindisch
Dünkt mir das Licht
Mit seinen bunten Dingen,
Wie erfreulich und gesegnet
Des Tages Abschied

Preis der Weltkönigin,
Der hohen Verkünderin
Heiliger Welt,
Der Pflegerin
Seliger Liebe.
Du kommst, Geliebte —
Die Nacht ist da —

Aber zeitlos ist der Nacht Herrschaft,
Ewig ist die Dauer des Schlafs.
Heiliger Schlaf!
Beglücke zu selten nicht
Der Nacht Geweihte —

Die Monologie verzichtet jetzt auf Rezitativ und Arie der klassischen und romantischen Oper und schiebt damit für die Reflexionen allein zurückbleibender Personen das schon von Weber gelegentlich verwandte Stilmittel der Pantomime in den Vordergrund. An Stelle einer Erwartungsarie tritt in genauer szenischer Vorschrift rhythmisch aufgelöste Plastik:

Isolde hat die Fackel herabgenommmen und verlöscht sie am Boden. Brangäne wendet sich bestürzt ab, um auf einer äußeren Treppe die Zinne zu ersteigen, wo sie langsam verschwindet. — Isolde blickt erwartungsvoll in einen Baumgang. Sie winkt. Ihre entzückte Gebärde deutet an, daß sie den von fern herannahenden Freund gewahr geworden. Ungeduldige höchste Spannung. — Tristan stürzt herein; sie fliegt ihm mit einem Freudenschrei entgegen. Glühende Umarmung.

Aus solchen Gestaltungszügen hebt sich ein künstlerisches Verfahren heraus, das dem Texte des neuen Kunstwerks nicht mehr Gesetzlichkeiten des gesprochenen Dramas vorschreibt, sondern diesen

Abb. 31

Abb. 32

Abb. 33

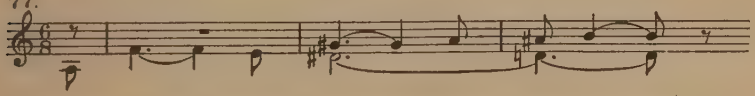
Abb. 34

Bayreuther Figurinen zu Richard Wagners Werken

intuitiv dem schöpferischen Urgrund entwachsen läßt und hieraus auch dichterische Darstellungsmittel zu schöpfen sucht. „Verknisterte und verdampfte", wie Hoffmann gesagt haben würde, jetzt nicht „das zum Komponieren nötige Feuer", bewegten sich — was auch der Fall war — musikalische Inspiration und Gestaltungskraft mit der Dichtung auf gleicher Höhe, so mußte sich naturgemäß stärkste Einheit von Szene, Wort und Ton ergeben. Die Angelpunkte lagen ähnlich wie in der Oper des 18. Jahrhunderts und doch so grundverschieden von ihr in der Musik, die gestaltbildend und in rhythmischer Formgebung des Nacheinander die Ausdrucksanlässe der übrigen Einzelkünste zum „Gesamtkunstwerk" vereint.

Was seit dem „Lohengrin" im „Ring" an differenzierter Harmonik der chromatischen, alterierten, modulationsverschlungenen Klangwelt sich auswirkte, bereitete die Sphäre für die unaufhörlich sich hebenden und senkenden Atemzüge, die Spannungs- und Entspannungskurven, die strukturgelösten Auf- und Niedergleitungen der melodischen Linien, die nun mit aller Macht hervorbrechen und mit Beginn des Vorspiels ansetzen:

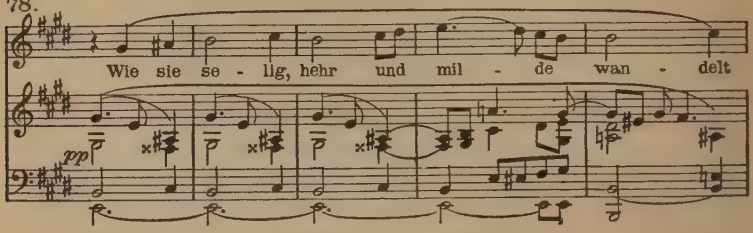
77.



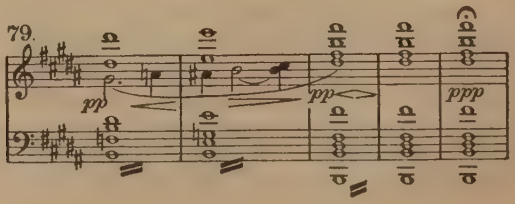
Chromatik und Enharmonik bilden die Substanz des Melodischen und Harmonischen, ihnen entquellen die Ausdruckslaute der Gefühlsschwingungen. Die Kunst der stetig fließenden, formale Begrenzungen überdeckenden Übergänge, die schon im „Tannhäuser" und „Lohengrin" Geltung erlangt hatten, steigert sich ins Große, folgt jeder Regung und Regungsphase ins Einzelne und treibt Musik in die äußersten Spitzen und feinsten Verästelungen. Dabei wandte sich der Sprachgesang des „Ring" wieder ins Gesanglich-Musikalische, die kompakte, blechgepanzerte Akzentuation des Ring-Orchesters verflüchtigt sich in ein Geflecht und Geflimmer von Einzelstimmen, denen die scharfe eindeutige Koloristik vorenthalten wird. Ablauf der Gefühlsschwingungen und musikalischer Ausdruck fließen völlig ineinander. Die Motivik drängt von objektivierender zu affektbetonter Thematik, die an Sequenzen gemahnenden veränderten Reprisen ordnen sich organisch ein.

In Herkunft, Gestaltung und Zweckerfüllung schließen sich die etwa 30 Motive denen des „Ring" an, aber Konzentration und Ver-

einheitlichung steigern sich. Auch jetzt kann keine formale Wirrnis aufwuchern, weil markante Cäsuren nicht verschwinden und wie im „Ring" die auf tonalen Einheiten basierenden Formzüge zu tage treten. Zwischen der Unterdominante (a moll) des Anfangs und der Dominante (H dur) des Schlusses schwebt die ganze Vielheit der Tonarten um die nur in Tristans Vision sich verdeutlichende Tonika (E dur):

78.

Eine ungeheure Spannung wird dadurch erzeugt. Die Tonalitätsperioden reihen sich zu bestimmten Formtypen wieder aneinander und nützen unermüdlich die Variation, die neben den Umbildungsarten klassischer und vorklassischer Zeit auch Motivsubstitutionen zugesteht. Die „unendliche Melodie" schwillt zur Satzströmung an, die keine motivische und formale Aufeinanderfolge, kein Nebeneinander der Einzelelemente mehr kennt, wie das noch der „Ring" beobachten läßt, sondern alles mitreißt und in ununterbrochener, unaufhörlicher Fortspinnung des Stimmengeäders letzte Einschnitte und symmetrische Abgrenzungen der Klassik niederzulegen sucht. In ihrem Verlaufe ziehen an uns vorüber die leidenschaftlich erregte Wiederkehr des Vorspiels am Ende des ersten Aktes, die breiteste Liebesszene in der Mitte des zweiten, Vision und Totenklage des dritten Aktes und verebben in untragischer Verklärung. Die riesenhafte Sinfonie der Liebessehnsucht verhallt in die Melodieterz des Schlußklangs:

79.



Sie schließt mit einer „Strebung", einer Frage, mit dem Blick ins Irrationale auf das unerreichbare Ziel der Erfüllung.

Wie bisher in diesem Grade kein anderes Werk Wagners entfernte sich der „Tristan" von der deutschen romantischen Oper. Wohl werden ihre Ideen und Kunstmittel aufgegriffen, entwickelt, gesteigert. Die Art der künstlerischen Behandlung erweckt den Anschein höchster romantischer Sublimierung. Die Musik wird die treibende Urkraft. Allein den besonderen Ausdrucksmitteln und Gestaltungen der romantischen Oper werden Übersteigerungen, Verdichtungen und Zuspitzungen zu teil, die subjektiv durch Grundidee und Darstellungswillen wohl gerechtfertigt erscheinen, aber jenseits des Romantischen liegen. Wohl ist an Stelle der früheren Architektur eine andere getreten, die aus älteren romantischen Bildungen Nahrung sog und dem romantischen Schweifen ins Unbegrenzte, Weite kongruent wird, ohne einem von den Zeitgenossen vermuteten molluskenhaften Konglomerat anheimzufallen. Jedoch der dämonische, dionysische Ausbruch, die bewußte Wachheit seelischer Verzückung, mangelnde Scheu und Ehrfurcht vor Entschleierung letzter Regungen steuerten einem Gefühlsrealismus zu, der das romantische Wunderreich überflog. In dem Maße, in dem sich das höchste Wunschbild des „Gesamtkunstwerks" verdeutlichte, verblaßte die Welt der Romantik.

Der Weg vom „Tristan" zu den „Meistersingern von Nürnberg" führte über eine Krise. Das Ergebnis war nicht ein bloßer Dekorationswechsel, sondern die Wendung vom Gefühlsrealismus zum Handlungsrealismus. Mit ihr verband sich der Rückgriff zur Romantik. Unter diesen Umständen vermochten die Nachwirkungen von Lortzings „Hans Sachs" und „Waffenschmied" sowie mannigfacher anderer literarischer Anregungen auch über die ersten Entwürfe hinaus sich zu halten. Hans Stadinger und Graf Liebenau, Eoban und Stott, Görg und Kordula sind nicht unwürdige Vorfahren Pogners, Walther von Stolzings, des Beckmesser, Davids und Magdalenens. Das Wettsingen in der Meisterschule, die Geliebte als Sängerpreis, Nürnberger Volksfestlichkeit sind Motive, die eine Herübernahme in die neue Dichtung und eine Vertiefung vertrugen. Nicht mehr Liebesqual, Liebestod und Verklärung bleiben Grundideen der Handlung, der Leidenschaftsbann ist gebrochen, die von Goethes Geiste erfüllte Lebensweisheit des sich selbst überwindenden Menschen, die das wehmütig heitere Wort ausspricht „'s bleibt halt der alte Wahn", be-

seelt die Zentralgestalt des Hans Sachs. Immer wieder leuchtet aus nationaler Sehnsucht nach völkischer Einigung und Einheit das Bekennen zur „heil'gen deutschen Kunst" auf, das schon dem König Heinrich des „Lohengrin" sowie dem thüringischen Landgrafen des „Tannhäuser" in den Mund gelegt war und jetzt aus der Zeitstimmung heraus nicht ganz eines leisen skeptischen Untertons entbehrt. Die gewollte Gegenständlichkeit drängt die Tristan-Problematik in den Hintergrund.

Das mittelalterliche Nürnberg tritt leibhaftig in Erscheinung: das Patrizierkind Evchen zwischen zwei Männern, dem jugendlich stürmischen Ritter und dem von frühlingshafter Verjüngung berührten väterlichen Freunde, in dramaturgischer Ähnlichkeit wie Senta zwischen Erik und dem Holländer, Sieglinde zwischen Siegmund und Hunding; ferner die Meistersinger, unter ihnen der intrigierende Merker, der etwas zuviel von galliger Satire abbekommen hat, dann die Zünfte, Gesellen, Buben und Volk. Das Leben und Treiben in Werkstatt und Stube, in den Singschulen, auf Gassen und Plätzen rundet sich zu farbigen lebendigen Bildern, die von der schlichten Liebe zweier junger Menschenkinder, der Fehde zwischen älterer und neuer Kunst, von Rittertum und Meisterzwang, von Prügelei und Johannisfest erzählen. Tumult und traumhafte Stille der Nacht stoßen unmittelbar aneinander wie die Wechselfälle des Lebens, Tag und Nacht sind Wirklichkeiten ohne tiefere symbolische Hintergründe. Die gut bürgerliche Ordnung, wenn auch nicht auf der Staffel höchster Sittlichkeit, hat Geltung und schützt vor den Konflikten des Ausnahmemenschen. Über Hemmnis und Beengtheit helfen Güte und gesunder Menschenverstand hinweg.

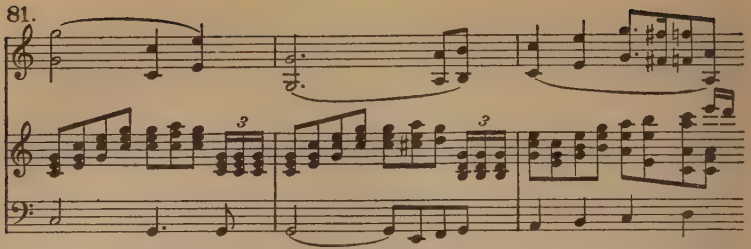
Die Monologie verzichtet nicht auf die Pantomime, Walther von Stolzing singt zu Beginn des ersten Aktes nicht in die Kirchenszene herein. Aber auch das laute Selbstgespräch gelangt wieder zu Ehren und wird gelegentlich — Beckmesser vor Hans Sachs' Werktisch im dritten Akte — mit der Pantomime vermischt. Die sprachliche Einkleidung bedient sich teilweise des acht- bis zehnsilbigen Knüttelverses mit pointierten Endreimen, archaisierender und mundartlicher Wendungen und meidet den Zwittersinn, das Verschwimmende, Andeutende. Realistisch und gelegentlich historisierend werden Bürgertum, Meisterzunft, Keilerei und Volksfest dargestellt. Mit tiefer Liebe und Ergriffenheit ist deutsches Wesen und Wirken erschaut und gestaltet.

Und über das Ganze breitet sich der Duft romantischer Dürer-Stimmung, die weder anhaltende Ekstasen, noch Überhitzung und übersteigertes, ungedämpftes Pathos mehr kennt. War im „Tristan" der musikalische Gefühlsausdruck Erreger und Bildner der gesamten Begebnisse, so steigt in den „Meistersingern" wieder das Dichterische zu größerer Selbständigkeit auf. Die Höchstspannung des „Gesamtkunstwerkes" begann sich zu lockern.

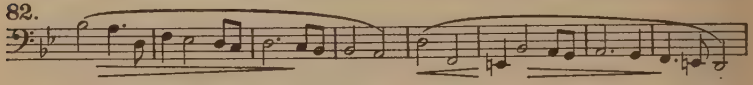
Die Musik der „Meistersinger" verläßt die Entfesselungen von Chromatik und Enharmonik, das Gewoge der Tonartschwebungen, die ruhelosen strukturgelösten Auf- und Niedergleitungen und steuert bereits mit dem an alte Paduanenmusik erinnernden, programmatischen Vorspiel klarer Diatonik und plastischer Periodik zu. In strahlendem C dur setzt das akkordische Marschthema ein, ebenso beschließt es den dritten Akt:

80.

Die Motive schwellen zu weitgeschwungenen, eindringlichen Themen an, der unablässig fließende Satzstrom der „unendlichen Melodie" staut sich und erfährt Rückbildungen im Sinne der romantischen Oper. Strophenlieder, Angleichungen an geschlossene Formen, Ensembles und Chöre werden wieder eingeschaltet, jedoch weder episodenhaft noch nur milieuschildernd verwandt. Sie bilden Kernstücke von musikdramatischer Bedeutung. Dies erhellt aus den Gesängen Hans Sachsens, Walthers, Pogners und Davids, ferner aus Sätzen wie dem mit Beethovens Quartettkanon des „Fidelio" verschwisterten Ges dur-Quintett, dem „Wach auf"-Chor, dem um den Ostinato von Beckmessers Werbelied gruppierten Prügelfugato. Dabei bleibt die schematische „Nummernoper" durchaus außer künstlerischer Sichtweite. Wo die sinfonische Gestaltung, der Satzstrom der „unendlichen Melodie" den Dialog beherrscht, verschwindet nicht Durchgangschromatik und Mannigfaltigkeit motivischer Entwicklung und Fortspinnung. Aber die Kontrapunktik wird strenger, imitatorischer, auch von dichterischen Momenten unabhängiger, ostinate Bindungen nehmen zu. Die tonartlichen, harmonischen und modulatorischen Beziehungen vereinfachen und verdeutlichen sich, das Band der vielverschlungenen Linien wird erkennbarer. Auch wo die Thematik sich kühn übereinander türmt, ist sie durchsichtig und übersichtlich:

81.

Innerhalb dieser Gestaltungen erblüht eine von „schmerzerlösender Heiterkeit" erfüllte Gefühlswelt, die ins Reich der Phantasie entführt, mit Weberschem Griffel zarte Abendstimmungen zeichnet und in sie Mondscheinlicht und schläfrige Nachtwächterrufe einwebt, aus altem deutschen Volks- und Kirchenlied schöpft und dabei Lortzingsche Strophenlyrik an künstlerischer Veredelung weit überholt. Demselben Untergrunde entquillt die instrumentale Einleitung zum dritten Akt, eine psychologisch und stimmungsmäßig mit dem Folgenden verknüpfte, von mildem Schauer durchrieselte romantische Eingebung:

82.



Das „Gesamtkunstwerk" neigt sich, ohne seine Grundsätze preiszugeben, zur deutschen romantischen Oper. Die ursprüngliche absichtslos romantische Geisteshaltung Webers ist dabei teilweise gewichen, Intention und Struktur haben sich geändert, Absenker des musikalischen Dramas sind eingedrungen. Aber das musikalische Dialogproblem war doch einer anderen organischeren Lösung als vordem entgegengeführt, ein hohes Maß deutscher Giocosa-Kunst verlieh dem Werke besonderes Gepräge. Das Bekennen zur „heil'gen deutschen Kunst", der patriotische Aufruf „Ehrt eure deutschen Meister, dann bannt ihr gute Geister" mündeten musikalisch in Manifestation und Verklärung.

Was dem „Tristan" und den „Meistersingern" an neuen Werken folgte, bewegte sich, wenn auch in mannigfachen Differenzierungen, auf der Linie der „Meistersinger": der konzentrierte dritte Akt des „Siegfried" mit dem in C dur auslaufenden Idyll Siegfrieds und Brünnhildens, die „Götterdämmerung" mit dem balladesken Begebnisablauf von Trug und Vernichtung und den Gestaltungskontrasten, der die

nordische Götterwelt des „Ring" mit religiös mystischen, christlich-buddhistischen Bezirken vertauschende „Parsival". In ihm ist der mitleidsvolle Welterlöser, der Speer und Schwert verschmähende Antipode Siegfrieds, in den Kreis bereits im „Holländer" und „Tannhäuser" auftauchender Typen gestellt, und leiten die feierliche Erhabenheit und religiöse Inbrunst der Musik zum hyperromantischen Mysterium hinüber. Lediglich in Bayreuth sollte das „Bühnenweihfestspiel" zelebriert werden.

Gleich Wagners letzten Werken stellten seit dem „Lohengrin" schon die früheren in Inszenierung, in vokaler und instrumentaler Ausführung Anforderungen, die zusehends sich steigerten und naturgemäß nicht auf einen Anhieb, sondern erst durch allmähliche Einfühlung des künstlerischen Personals in den Stimmklang des „Gesamtkunstwerks", in die neue Darstellungsart stärkster Realistik wie größtmöglicher Illusion erfüllt werden konnten. Wohl aus den Treibereien persönlicher Rachsucht und stupider Gehässigkeit, aber auch aus diesem veränderten Bühnenstil erklären sich die ungewöhnlichen Schwierigkeiten, mit denen namentlich die nach dem „Lohengrin" entstandenen Werke Wagners zu kämpfen hatten und die ohne das hilfsbereite, verständnisvolle Mäzenatentum des bayerischen Königs Ludwigs II. nie hätten überwunden werden können.

Richard Wagners Bühnenwerk treibt in doppelten Zielstrebungen über die romantische Oper hinaus zum musikalischen Drama und greift dann wieder auf sie zurück. Die schöpferische Bewegungslinie drängt in steilem Aufstieg über den „Lohengrin" und die erste „Ring"-Hälfte zum „Tristan" und gleitet dann von den „Meistersingern" ab zu „Götterdämmerung" und „Parsival". Dadurch daß weder die dramatischen noch die musikalischen Grundkräfte endgültig und dauernd zur Herrschaft gelangten, ergab sich die doppelte Gipfelung. Hieraus wie aus der künstlerischen Gesamthaltung spricht ein Geist, der jenseits der Klassik schafft und sich durchzusetzen bemüht.

„Und ist es auch nicht das klare Sonnenlicht, das der Genius ausstrahlt, so ist es doch oft geheimnisvoller Zauber, der sich unserer Sinne bemächtigt." In diesen noch durch bissige Seitenbemerkungen ergänzten Worten Robert Schumanns liegt bei aller Abfälligkeit des Urteils doch das Eingeständnis der Verbundenheit von Wagners Bühnenwerk mit der Romantik, und diese Verbundenheit wird auch dort, wo sie abgeschüttelt und überflogen ist, noch in Ausstrahlungen spürbar.

EKLEKTIZISMUS UND NEUROMANTIK

Die Wirkung von Richard Wagners Bühnenwerk auf die zeitgenössische Produktion war ungewöhnlich. Wenn sie auch zahlreiche Musiker aus künstlerischem Selbsterhaltungstrieb veranlaßte, von der Oper zur sinfonischen Kunst abzuwandern, so verursachte sie doch keinen direkten Stillstand des musikalischen Dramas, äußerte sich vielmehr in Abwehr wie Gefolgschaft, innerhalb der deutschen Grenzen wie im Auslande, wo bis auf den heutigen Tag Wagners Bühnenwerk mit Beethovens Sinfonie vielfach schlechthin als Repräsentation deutscher Kunst gilt. Das Bayreuther Festspiel wurde auf Jahrzehnte ein weihevolles Symbol deutscher Kunstübung überhaupt. Wenn auch die französische Oper Charles Gounods, Ambroise Thomas', Georges Bizets, Jules Massenets und ihres Nachwuchses sich an den deutschen Bühnen einnistete und Giuseppe Verdis Stern hier strahlend aufging, einer drohenden Überflutung und Bevormundung durch die ausländische Oper war auf lange hinaus vorgebeugt. Die nationale Produktion hatte unter Wagners Ägide sich nicht allein durchgerungen, sondern auch Weltgeltung verschafft. Die alte deutsche Idee von der Verkörperung nationaler Kultur in der Kunst war wieder zu Ehren gebracht und dem materialistischen Verlangen, die Kunst zum Zivilisationsprodukt herabzuwürdigen, der Fehdehandschuh hingeworfen.

Die Wirkung auf die zeitgenössische Produktion ging aus von Stoff und Stoff-Formung, von den Gestaltungsgrundsätzen, der Idee des „Gesamtkunstwerks", der Kunst- und Weltanschauung. Sie machte sich bemerkbar in der Übernahme dichterischer, musikalischer, szenischer Stilmittel und Eigentümlichkeiten bis zur Aufsaugung entscheidender Wesenszüge. Sie verleitete zum Widerstand, Kompromiß und Anschluß und zog Richtungswechsel, Eklektizismus und Evolution nach sich. Selbst Verdi, nach Rossini der Stolz seiner Nation, blieb nicht unberührt, Emanuel Chabrier zollte auf französischer Seite Tribut. Die Getrenntheit der Lager, soweit sie sich nicht hermetisch

abgesperrt hatten, war letzten Endes heraufbeschworen durch das jeweilig verschiedene Verhalten zur Doppelgipfelung von Wagners Bühnenwerk.

Bei flüchtiger Beobachtung hatte es den Anschein, als ob die Parallelität von historischer und romantischer Oper auch weiterhin noch unverändert fortbestehen sollte. Während Franz Lachners „Catarina Cornaro" (München 1841) und ähnliche Stücke bis herauf zu Edmund Kretschmers „Folkunger" (Dresden 1874) und Karl Goldmarks „Königin von Saba" (Wien 1875) im Kielwasser der großen historischen Oper segelten, näherten sich Karl Mangolds „Tannhäuser" (Darmstadt 1846) und „Gudrun" (Darmstadt 1851), Heinrich Dorns „Nibelungen" (Berlin 1854) und andere bis zu August Langerts „Dornröschen" (Leipzig 1871), Theodor Hentschels „Braut von Lusignan" (Bremen 1875), Ferdinand Langers „Aschenbrödel" (Mannheim 1878) und Victor Neßlers in Rührseligkeit versinkendem, von der Volkstümlichkeit der Scheffelschen Dichtung zehrenden „Trompeter von Säkkingen" (Leipzig 1884) wenigstens stofflich romantischem Boden. Wo die romantische Stoffwelt gewählt war, versagte aber meist die künstlerische Kraft, die Darstellung des Mythos versandete in konventionelle, alterprobte Theatralik. Grundsätzlich wurde an „historische Treue" und an die „große Oper" appelliert oder auch zur komischen Oper abgeschwenkt. Der Leipziger Operndichter Peter Lohmann versteigt sich in seinen „dramatischen Schriften" (1866) zur Idee eines „Menschendramas", das kein romantisches musikalisches Drama, sondern ein neues „Drama mit Musik" sein soll.

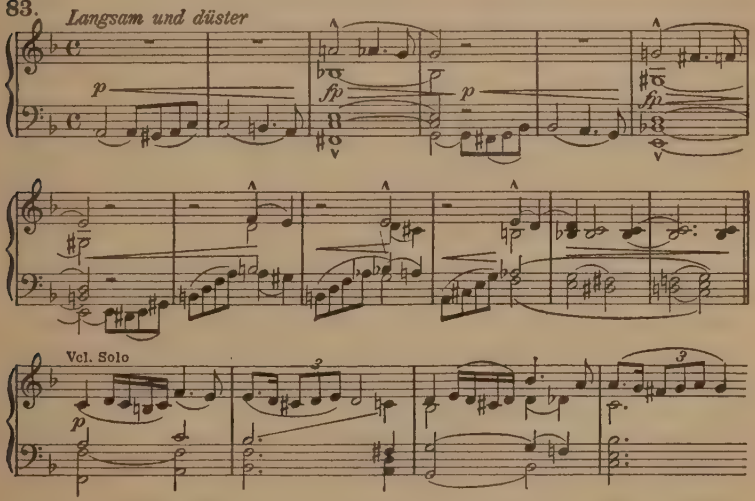
Trotz des festen Willens zur Selbstbehauptung zog jedoch schon der „Lohengrin" zahlreiche Opernmusiker geradezu hypnotisch in seinen Bann und hinterließ merkliche Spuren. Die Wikinger-, Dietrich-, Artus- und Wieland-Sagen werden nicht nur hervorgeholt, sondern mit der Herausstellung des Rein-Menschlichen auch in Wagners dichterischem Geiste zu erfassen versucht. Einzelne Opernmusiker wie Felix Draeseke und Franz von Holstein schreiben nach Wagners Vorgang selbst die Texte. Eine Gruppe von Opern wie Max Bruchs „Loreley" (Mannheim 1863), Peter Cornelius' „Cid" (Weimar 1865), Joseph Rheinbergers „Sieben Raben" (München 1869), Karl Reinthalers „Edda" (Bremen 1875) und „Käthchen von Heilbronn" (Frankfurt a. M. 1881),

Heinrich Hofmanns „Ännchen von Tharau" (Hamburg 1878), Karl von Perfalls „Raimondin" (München 1881), Felix Draesekes „Herrat" (Dresden 1892) läßt musikalisch im dramatischen Pathos, in der Freiheit und Gliederung von Szenen bereits mehr oder weniger deutliche Anzeichen einer Beeinflussung erkennen. Enger an Wagners frühere romantische Werke rücken August Klughardts „Iwein" (Neustrelitz 1879) und „Gudrun" (Neustrelitz 1882) heran, während Joseph Hubers „Rose vom Libanon" (1870) und „Irene" (Stuttgart 1881) sowie Franz von Holsteins „Hochländer" (Mannheim 1876) sich schon dem späteren Wagner zuwenden. In allen diesen Stücken vermischen sich historische und romantische Oper, geschlossene Nummern, französisierende Massenensembles und Rezitative mit Ansätzen zum Sprachgesang, zur Szenenkomposition, zur „unendlichen Melodie". Auch Wagnersche Wendungen und Klänge färbten direkt ab. Es waren zögernde, teilweise unfreiwillige Schritte in ein Neuland, ohne mit der früheren historischen und romantischen Oper von Grund aus zu brechen. Wenn persönliche Züge wie Draesekes tragische Verse sich kundgaben, lagen sie meist mehr außerhalb der architektonischen Anlage. Und in Max Zengers „Wieland der Schmied" (München 1880) tauchen nun die weiten Bogen des „Tristan" auf, die stilistischen Schwankungen verringern sich, ein Ausgleich scheint vollzogen, aber unter der modernen Hülle verbirgt sich eine künstlerische Natur, die in der Klassik wurzelt und Wagner innerlich fremd geblieben ist.

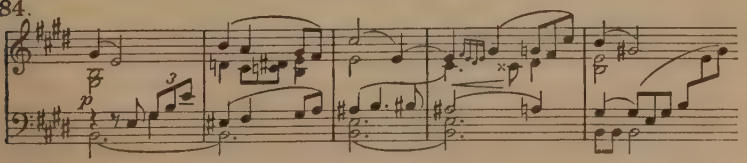
Viel tiefer äußerte sich die Einwirkung von Wagners Bühnenwerk bei einer Gruppe von deutschen Opern, die dem bewußten, unmittelbaren Anschluß zusteuerten und als Leistungen einer Wagner-Schule bezeichnet werden können. Hier vereinigen sich Stücke, denen aus Experimentierlust und Mode oder durch Theaterroutine Wagnersche Ideen und Stilmittel aufgepfropft waren, mit solchen, die zwar nicht schöpferischer Kongenialität, so doch innerer Hingabe an das große Vorbild ihre Entstehung verdanken. Zu jenen gehören ganze Serien von Heinrich Zöllners „Faust" (München 1887), der freilich nur in einzelnen geschlossenen musikalischen Abschnitten sich höher aufzuschwingen vermag, bis zu Max Josef Beers „Streik der Schmiede" (Augsburg 1897), von diesen seien nur genannt: Wendelin Weißheimers „Meister Martin und seine Gesellen" (Karlsruhe 1875), Cyrill Kistlers „Kunhild" (Son-

dershausen 1884), Hans Sommers „Loreley" (Braunschweig 1891), Felix von Weingartners „Genesius" (Berlin 1892), Max Schillings' „Ingwelde" (Karlsruhe 1894), August Bungerts „Homerische Welt" (1896/1903), Eugen d'Alberts „Kain" (Berlin 1900). Äußerlichen, schließlich in ein Sammelsurium ausartenden und teilweise bereits vom damaligen italienischen Verismus gespeisten Nachahmungen stehen Nachbildungen gegenüber, die durch das Erlebnis von Wagners Drama gegangen waren und in ernster Arbeit dem neuen deutschen musikdramatischen Ziel zustrebten.

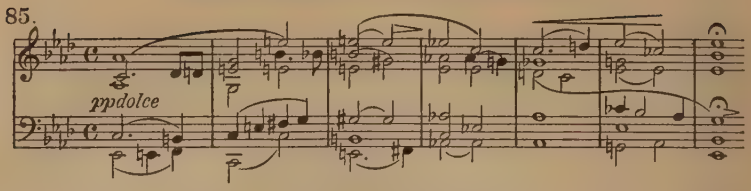
Umschlingt diese Nachbildungen in Idee und Gesamtstil auch ein gemeinsames Band, hinsichtlich der künstlerischen Höhenlage ergeben sich doch merkliche Unterschiede. Man vergleiche etwa Kistlers Vorspiel zum dritten Akt der „Kunihild":

83.

mit prägnanten Stellen aus Schillings' „Ingwelde":

84.



85.



Hier wird auf beiden Seiten wohl die Beziehung zum „Tristan" sichtbar, aber doch zugleich auch, daß bei Kistler verengt und verflacht ist, was bei Schillings Wagners Blickfeld wahrt. Gegenüber den deutschen Opern, in denen Historie und Romantik hart aneinander stießen und sich vermengten, tritt in diesen Nachbildungen immerhin größere stilistische Klarheit zutage, die teilweise zwar ebenfalls noch Schwankungen unterworfen war, aber doch eine grundsätzliche Hinneigung zu Wagners Bühnenwerk bewirkte. Solange sie dabei in Wagners Schatten verharrten, sich Wagners Kunst- und Weltanschauung nur schematisch aneigneten und nicht, wie wir bei Schillings beobachten können, im einzelnen neuschöpferische Ansätze verspüren ließen, waren sie freilich zum Eklektizismus verurteilt.

Jenseits von Wagner-Nachahmung und Wagner-Nachbildung regten sich Strömungen, die teils Wagners Opernstil nicht verkannten, teils seiner Einflußsphäre sich entzogen, vor allem jedoch der allenthalben sich verbreitenden Liebestod-Epidemie zu entrinnen suchten und auf den hohen Kothurn verzichteten, um an Komödie und Märchenstück und damit wieder an die frühere deutsche romantische Oper anzuknüpfen. Eine nicht stilistisch, aber im Endziel einheitliche Linie verläuft von Peter Cornelius' „Barbier von Bagdad" (Weimar 1858, Felix Mottls Bearbeitung, Karlsruhe 1884) zu Hermann Götz' „Der Widerspenstigen Zähmung" (Mannheim 1874), Ignaz Brülls „Das goldene Kreuz" (Berlin 1875), Peter Gasts „Der Löwe von Venedig" (Danzig 1891), Hugo Wolfs „Corregidor" (Mannheim 1897) und ihren Nachzüglern wie Anton Urspruchs „Das Unmöglichste von allem" (Karlsruhe 1897), Eugen d'Alberts „Abreise" (Frankfurt a. M. 1898), Leo Blechs „Das war ich" (Dresden 1902) und „Versiegelt" (Hamburg 1908). Eine andere führt von Alexander Ritters „Der faule Hans" (München 1885) und „Wem die Krone?" (Weimar 1890) zu Engelbert Humperdincks „Hänsel und Gretel" (Weimar 1893) und „Königskinder" (erste Fassung: München 1898, zweite

Fassung: Berlin 1911) und ihrer Gefolgschaft wie Ludwig Thuilles „Lobetanz" (Karlsruhe 1898) und „Gugeline" (Bremen 1901), Siegfried Wagners „Bärenhäuter" (München 1899). Auf einer süddeutsch angehauchten, volkstümlichen Abzweigung treffen wir Wilhelm Kienzls „Evangelimann" (Berlin 1895), daneben Karl von Kaskels „Bettlerin vom Pont des arts" (Kassel 1899) und „Dusle und Babeli" (München 1903), Richard Heubergers „Barfüßele" (Dresden 1905), und als kernigere Ausläufer Julius Bittners „Rote Gret" (Wien 1907) und „Der Musikant" (Wien 1910).

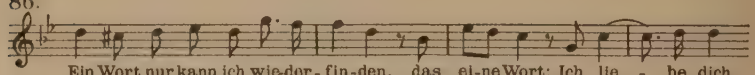
Was die Musiker der neuen deutschen komischen Oper beseelte, hat schließlich der Steierer Hugo Wolf in die Worte zusammengefaßt: „Sollen wir denn in unsrer Zeit nicht mehr von Herzen lachen können und übermütig sein, müssen wir Asche aufs Haupt streuen, Bußgewänder anziehen, die Stirn in tiefsinnige Falten kleiden und Selbstzerfleischung predigen? Möge die Welt erlösen, wer den Erlöserberuf in sich fühlt; mich schert das wenig... Wagner hat in seiner und durch seine Kunst bereits ein so gewaltiges Erlösungswerk vollbracht, daß wir uns dessen nun endlich auch erfreuen können, daß wir in ganz unnützer Weise den Himmel stürmen, weil er uns bereits erobert ist, und daß es das gescheiteste ist, in diesem schönen Himmel ein recht freundliches Plätzchen uns zu suchen. Und dieses angenehme Plätzchen möchte ich gern finden, aber beileibe nicht in der Wüste bei Wasser und Heuschrecken und wildem Honig, sondern in einer fröhlichen originellen Gesellschaft, bei Gitarregeklimper, Liebesseufzen, Mondscheinnächten, Champagnergelagen usw., kurz in einer komischen Oper, und zwar ganz gewöhnlichen komischen Oper, ohne das düstere welterlösende Gespenst eines Schopenhauerschen Philosophen im Hintergrunde."

Diese neuere komische Oper verleugnete nicht ihre ältere Vorgängerin. Brülls „Goldenes Kreuz" blieb sogar in ihren Fußtapfen stecken, und noch ins Parlando von Urspruchs „Das Unmöglichste von allem" schleichen sich leise Spuren. Mozarts Giocosa leuchtet als unerreichbares Vorbild auf. Vor allem einte die tektonische Bedeutung geschlossener „Nummern" und die Einbeziehung deutscher Lieder, die bis in Hugo Wolfs „Corregidor" eine Rolle spielen, ältere und neuere Generation. Cornelius und nach ihm Urspruch sehen in kanonischen Formen ein für die komische Oper besonders geeignetes Gerät. Götz' „Der Widerspenstigen Zähmung" scheut vor

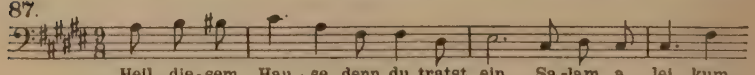
Wagner zurück, Hugo Wolfs „Corregidor" kann sich dem Einflusse der „Meistersinger" nicht ganz entwinden. Die stärkere Wagnersche Politur, die Cornelius' zweite Barbier-Fassung erhielt, ist Mottls gutgemeinter, stellenweise freilich zu weit gehenden Retouchierung zuzuschreiben.

Wie diese Einwirkungen sich auch äußerten, die Bemühungen, die deutsche komische Oper nicht versanden zu lassen, sie vielmehr mit neuem, frischem Geiste zu erfüllen und womöglich den Forderungen des musikalischen Dramas sinngemäß anzugleichen, werden fast durchweg erkennbar. Schon dichterisch hebt sich Cornelius' poesievoller, zum Teil in arabische Versformen gegossener „Barbier" heraus. Die Gestalt des Abul Hassan ist bereits textlich sein Werk. Und musikalisch kommt es, abgesehen von sinfonischer Überfütterung in Hugo Wolfs „Corregidor", zu Gebilden feinster Grazie und Komik, zu den Ensembles in Götz' „Widerspenstigen Zähmung", den Gesängen des Barbiers bei Cornelius, den Liedern bei Hugo Wolf, zu dem durchsichtigen, feingeschliffenen Lustspielton in D'Alberts Meisterstück. Von den erlesenen Blüten zartgesponnener, echt deutscher Lyrik, die in den „Barbier" eingeflochten sind:

86.

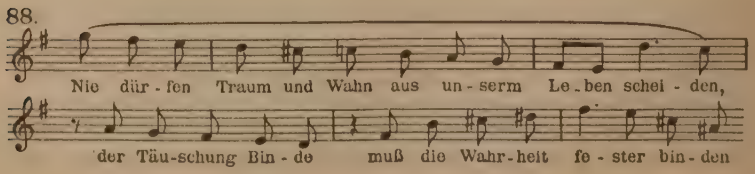


87.

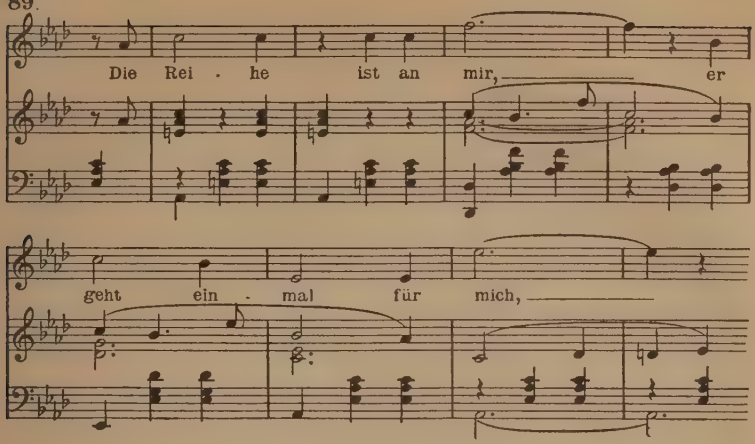


bis zur sprühend beschwingten Konversation der „Abreise":

88.



89.



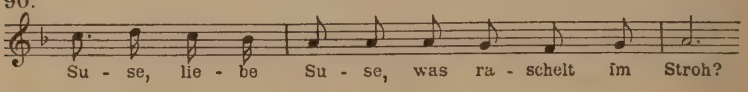
allenthalben treffen wir Einfälle und Abschnitte, die sich gegenüber der älteren deutschen komischen Oper nicht zu verstecken brauchen, Versuche nationaler stilistischer Neugestaltung, die den dramatischen Ablauf anders sieht und fühlt sowie ältere und neuere Kunst organisch zu verschmelzen trachtet, aber auch immer wieder die Neigung zur Häufung lyrischer Ruhepunkte, das zu schwache Pulsieren der dramatischen Schlagadern, Besinnlichkeit und Lächeln zwischen Tränen, wo die Comique gallischen Esprit und die Buffa welsche Keckheit und Satire walten lassen. Dem Gewinn an Verfeinerung des musikalischen Lustspieltons ging ein Verlust von dramatischen Elementen zur Seite.

Die neuere deutsche Märchenoper entwuchs nicht dem Erdreich der „Zauberflöte", sondern Wagners „Siegfried". Carl Maria von Webers Waldromantik lebt wieder auf, aber zugleich findet Wagners dramatisches Rüstzeug Eingang. Der dem Hause Wahnfried in Bayreuth nahestehende Rheinländer Engelbert Humperdinck wurde der Führer und schlug im richtigen Zeitpunkt in die Aufgedunsenheit hilfloser äußerlicher Wagner-Nachahmung wie in die blutrünstige Naturalistik des aufkeimenden Verismus eine Bresche. Die mutige Tat weckte jubelndes Echo. Weder aus germanischer Mythologie und Erlösungsphilosophie, noch aus aktuellen Dolch- und Mordatmosphären des Balkans war der Stoff der Dichtung genommen.

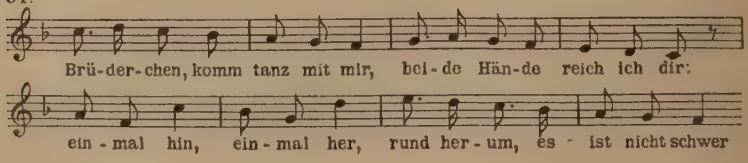
Das deutsche Waldmärchen von Hänsel und Gretel, das jeder von Kindesbeinen auf liebgewonnen hatte, wurde naiv und ohne Prätension zu drei Bildern geformt und mit Zügen anderer Märchen ausgestattet. Die Absicht lag dabei fern, eine Operndichtung in Wagners Sinne zu schaffen, sie richtete sich vielmehr auf einen Anschluß an die ältere Märchen-Librettistik.

Von der Schlichtheit des durch Humperdincks Schwester Adelheid Wette gestalteten Textes wich nun freilich die Musik von „Hänsel und Gretel" durch überladene Kontrapunktik und streckenweise aufdringliche instrumentale Untermalung ab. Mochte schon die an Wagner geschulte leitmotivische Ausspinnung die Einfachheit des Märchenspiels zuweilen gefährden, die Traumengel-Pantomime wurde zu einer sinfonischen Apotheose hinaufgesteigert, die zu den Verklärungen damaliger Erlösungsopern hinüberwechselt. Das Verhältnis von Text und Musik nahm so verschiedentlich einen zwiespältigen Charakter an, der einheitliche Rahmen drohte gesprengt zu werden. Allein diese musikalischen Überwucherungen vermochten nicht zu ersticken, was an echt deutscher, volkstümlicher Melodik, an einfach diatonischen, symmetrischen Linien ohne chromatische und rhythmische Verkrampfung und Verquältheit aus allen Ecken hervordrang. Das deutsche Volksliederbuch wird geöffnet und an den alten Melodien, die aus ihm gepflückt werden, entzündet sich die eigene künstlerische Phantasie und zaubert eine Fülle frischer Blüten hervor. So im ersten Bilde Gretels „Suse, liebe Suse, was raschelt im Stroh", das Tanzliedchen „Brüderchen, komm tanz mit mir", im zweiten das „Männlein steht im Walde" und den Abendsegen, im dritten den Gesang des Taumännchens, das „Knusper knusper knäuschen" der Hexe und ihren Tanz:

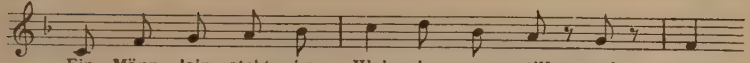
90.



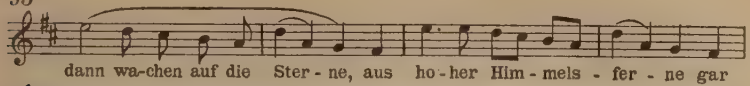
91.

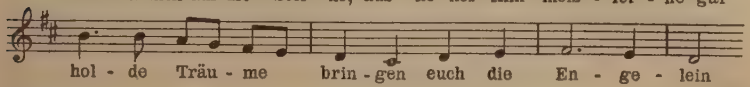


92.

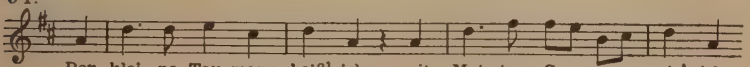


93

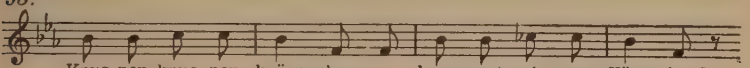




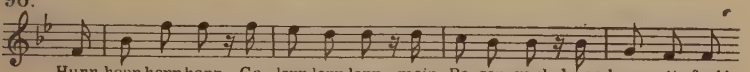
94.



95.



96.



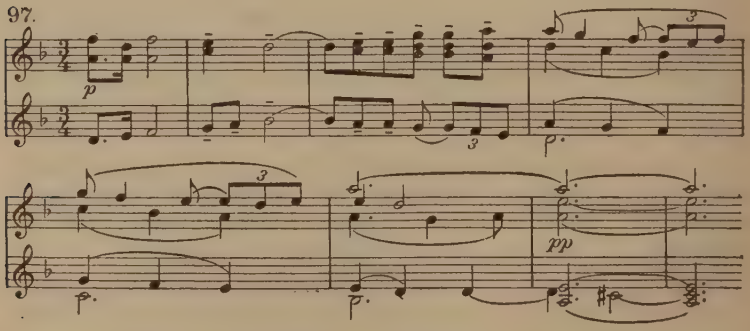
Auch die anderen Melodien sprießen allenthalben auf und verwischen die Grenzen zwischen altem Volksgut und neuem volkstümlichen Einfall. Vor allem ist dann über die Waldszene des zweiten Bildes mit ihren Naturlauten und Naturstimmungen musikalisch eine Poesie ausgebreitet, die Webers Romantik wohl näher als Wagners „Siegfried" steht und mit Gläubigkeit ins „Reich des Wunderbaren" entführt. Ähnliche Szenen leuchten in den zuerst melodramatisch behandelten, schließlich aber zur Oper umgegossenen „Königskindern" auf, in denen musikalisch ein Märchenzauber von rührender Innigkeit die einzelnen Bilder überzieht und das Intellektuell-Literatenhafte der Ernst Rosmerschen Dichtung in Vergessenheit geraten läßt. Mit solcher Märchenkunst konnte sich wohl nur Ludwig Thuilles dritter Akt des „Lobetanz" messen.

Während des sporadischen Aufblühens von komischer Oper und Märchenspiel und des merklichen Abflauens von Wagner-Nachahmung und Wagner-Nachbildung erwirkte Hans Pfitzner der deutschen romantischen Oper noch einmal jene künstlerische Reinheit, die ihr unter der Epigonenherrschaft zeitweise völlig verloren

gegangen war. In Moskau von deutschen Eltern geboren und in Frankfurt a. M. musikalisch erzogen, an kleineren Konservatorien und Theatern als Theorielehrer und Dirigent beschäftigt, entwickelte er sich zur künstlerischen Persönlichkeit von idealistischer Gesinnung und stärkstem Charakter, bereit, lieber Hunger und Hohn zu erdulden, als auch nur vorübergehend oder in Nebensächlichkeiten die eigene Überzeugung zu opfern. Daß später Erfolge und Ehrungen sich häuften, deutete nicht etwa auf Gesinnungswandel oder Angleichung an zeitgemäße Parteiforderungen, sondern bekundete erfreulicherweise, daß auch einer anders gearteten Zeit das Verständnis für weltabgewandtes, in sich versonnenes Künstlertum noch nicht abhanden gekommen war.

Von Wagner nahm Pfitzner den Ausgang, mit ihm teilte er dichterische, musikalische, auch weltanschauliche Züge, aber die unstillbare Sehnsucht, die fast asketische Verhaltenheit seines Wesens treiben ihn zurück in jene romantischen Gefilde, von denen sich Wagner später getrennt hatte. So öffneten sich ihm weit die Tore zur Kunst Hoffmanns, Webers und Marschners, und wenngleich schärfste, auf weite Aktstrecken ausgedehnte Gegensätze in seiner Kunst nicht fehlen, die Lautheit und Betontheit, das grelle Pathos widerstrebt doch dem Innersten seiner Natur. Ein starker Hauch echt deutscher Romantik zieht in das Werk ein und entfacht ein „romantisches Sein", dem das Schwermütige, Verträumte zu Gebote steht und das sexuell Erotische fernliegt:

97.



Vom „armen Heinrich" (Mainz 1895) bis zu den Meisterleistungen, der „Rose vom Liebesgarten" (Elberfeld 1901) und dem „Palestrina"

(München 1917) gewahren wir die zuweilen sich fast bis ins Doktrinäre versteigende ethische Bewußtheit, das innere Verbundensein mit deutscher Romantik, die persönliche musikalische Gestaltung, die ebenso auf Wagners Leitmotiv-Sinfonik sich stützt wie zu linearer Thematik vorstößt und zuweilen sogar vor atonalhafter Auflösung nicht zurückschreckt, aber im Gesamtstil vom eigenen Ideal beherrscht ist. Wie James Gruns symbolische Dichtung der „Rose vom Liebesgarten" vom späteren Wagner umschattet und doch wieder in der Hinneigung zur Früh-Romantik von ihm geschieden bleibt, so offenbart Pfitzners Dichtung des „Palestrina" die persönliche Confessio, ohne dionysischer Trunkenheit und dithyrambischer Übersteigerung des „Tristan" zu verfallen. Die sich allmählich hervorwagende zeitgenössische Kampfstimmung gegen Wagners musikalisches Drama vermochte ihn nicht zu entzünden, weil dieses ihn nie völlig umklammert hatte. Die szenische Versinnbildlichung schöpferischer Inspiration mit der Engelsvision und dem Sonnenaufgang im ersten Akte des „Palestrina", dichterisch-musikalisch aus tiefem Erleben entsprungen, liegt außerhalb jeglicher Wagner-Nachbildung. Lineare Gestaltungen wollen impressionistischen Verwischungen steuern, atonalhafte Einschiebsel nicht über die Aufrechterhaltung der Tonalität hinwegtäuschen. Die kontrapunktisch-harmonische Phantasie scheint die melodischen Kräfte zu überragen, deren Schwerpunkt teilweise aus dem Orchester nach oben verlegt wird. Ein zielsicherer Formwille möchte Romantik und Klassik vereinen. Die musikalische Naturschilderung der „Rose" sucht spätromantischen Überschwang zu meiden, Rembrandtsches Halbdunkel breitet sich aus. Freilich gewinnen Handlung und musikalischer Strom nicht immer die Einheitlichkeit, sie ermangeln des unaufhörlich sprudelnden musikalischen Einfalls. Neben herbem Kolorit rauscht der Farbenglanz des Wagnerschen Orchesters auf. Die „Sympathie mit dem Tode" vermochte nicht die Sympathie mit dem Leben zu ersticken. Die künstlerische Elastizität verhütete die Abschnürung von neuen musikalischen Strömungen. Allein trotz modernster expressionistischer Regungen blieb diese Opernkunst doch in der Romantik des 19. Jahrhunderts verankert, als deren feinster Aushall sie in ihren inspiriertesten Abschnitten gedeutet werden dürfte.

VIERTER TEIL

GEGENWART

IMPRESSIONISMUS UND NATURALISMUS

Keine unüberbrückbare Kluft erhebt sich zunächst zwischen Vergangenheit und Gegenwart, dem Jahrhundertende und den nachfolgenden Dezennien. Von Romantik und Neuromantik spannen sich Fäden zum Impressionismus. Was sich schon lange an impressionistischen Zügen eingelagert hatte, erlangte die Vorherrschaft. Die hyperromantischen Gestaltungen drängen unaufhaltbar der Auflösung und Zersetzung zu, der hemmungslose Durchbruch des Irrationalen spült Bindungen und Begrenzungen hinweg. Eine musikalische Kunst entfaltet sich, die trotz eigener Ablaufsbahn und faszinierend neuartiger Mittel ihre Herkunft nicht verleugnen kann und will, die eine letzte Inkarnation und Ausstrahlung des Romantischen bedeutet. Mit den Auflösungs- und Zersetzungserscheinungen melden sich aber auch bereits die Vorboten des Naturalismus und Expressionismus, die in Abwehr und Gegenstoß das Unromantische, Reale verteidigen, dem Destruktiven das Konstruktive entgegensetzen und dann auf einem Trümmerfeld eine neue Kunst aufzubauen sich bemühen.

Die Abschüttlung des Romantischen wurde in Italien die Parole, um die sich abseits von Verdi die Anhängerschaft des Verismus scharte. Der Wille, vom Wagnerschen Joche loszukommen, gab in Frankreich das Signal, für die Oper die These zu verkündigen: „rien n'est aussi opposé à l'esprit de notre race que la conception du bonheur dans la mort. Nous sommes des gens qui persistons à aimer le soleil ... nous croyons encore à la joie, à la beauté ici-bas". Dort die stoffliche Anlehnung ans tägliche Leben, der hemmungslose Aufschrei der Leidenschaften, der blutrünstige Kulisseneffekt, hier unter Emil Zolas Ägide ein ähnlicher Schritt zum Naturalismus, der zwar vor grellsten Übertreibungen zurückscheute, aber mit der ungebundenen Rede die komplementäre textliche Fassung verteidigte. Während jedoch Pietro Mascagni, Ruggiero Leoncavallo und Giacomo Puccini bei aller musikalischen Angleichung an das Reale,

der Verdeutlichung des Wortes, der Einbeziehung der Ganztonleiter die nationale Melodik nicht anzutasten wagten, strebten französische Musiker wie Alfred Bruneau, soweit sie sich dem Naturalismus in die Arme warfen, dem schon in der Koloristik ihrer nationalen Musik vorgearbeiteten Impressionismus zu, der eine Reaktion des Naturalismus einleitete und dann durch Claude Debussy die endgültig charakteristische Prägung erhielt. In Rußland war schon vor Jahrzehnten Modest Petrowitsch Mussorgskis „Boris Godunow" (Petersburg 1874) emporgestiegen und in gleicher Weise mit den Anfängen des Impressionismus wie des Expressionismus verhaftet. Mit Dichtern und Denkern gewannen produktive Musiker des russischen Ostens unverwischbaren Einfluß.

Die musikalische Kunst des „Eindrucks", des Dämmerns und begrifflich nicht Faßbaren, des Ineinander-Übergreifens, Atmosphärischen und Stimmungshaften, wie sie sich in Claude Debussy und dann, ins Mystische gewendet, in Alexander Nikolajewitsch Skrjabin verkörperte, änderte Stellung und Rolle des Melodischen, Harmonischen und Rhythmischen und griff damit an die Wurzeln der musikalischen Elemente. Was in der Romantik an Chromatik und Alterierung, an Vorhalten, Wechselnoten, Durchgängen die Beziehung zur Umgebung noch irgendwie aufrecht erhielt, erlangte Eigenspannung und beseitigte die Gesetzmäßigkeit des Nacheinander. Die Negierung der melodischen Linie mit dem Verzicht auf Entwicklungs-Motivik, der harmonischen Logik und Funktionsbedeutung, der rhythmischen Ordnung, das Übergewicht der Koloristik in Klangamalgamierungen und klangsinnlichen Farbentönen zur künstlerischen Bewältigung des Verschwommenen, Verfließenden, wie durch einen Schleier Geschauten bewirkten die Preisgabe kraftvollen Gestaltens, klarer Gliederung und thematischen Wachstums, eine Atomisierung des Satzbaus, eine in die Gleichzeitigkeit entferntester Tonarten einmündende „Polytonalität". Daß dieser musikalische Stil in der Oper die Verbindung mit dem Wort nicht zerstörte, sondern sogar noch zu befestigen vermochte, war nicht in ihm selbst begründet, hatte vielmehr eine stilistische Gleichartigkeit der Dichtung zur Voraussetzung. Die innere Einheitlichkeit, die Debussys „Pelléas et Mélisande" (Paris 1902) erreichte, beruhte denn auch vor allem darauf, daß Maurice Maeterlincks Dichtung und damit ein impressionistisches Drama zugrunde lag, dann in den feinsten Stimmungs-

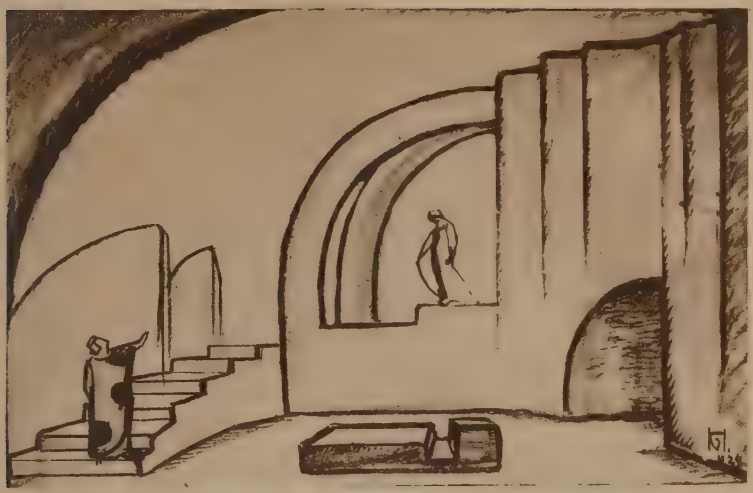


Abb. 35
G. Fr. Händels „Ottone“

Abb. 36
W. A. Mozarts „Zauberflöte“

gehalten, welche die Vielheit der „valeurs" zusammenschlossen und den Zerfall der Mosaike verhüteten.

Verismus und Impressionismus hinterließen in der deutschen Oper deutliche Spuren. Wir begegnen veristischen Neigungen in Ferdinand Hummels „Mara" (Berlin 1893) und „Angla" (Berlin 1894) bis zu Eugen d'Alberts „Tiefland" (Prag 1903), dessen theatralische Durchschlagskraft dem Welterfolg von Puccinis „Tosca" (Rom 1900) einen deutschen hinzufügte. So rasch auch der Verismus als Stilerscheinung der deutschen Opernproduktion an sich abwirtschaftete — „Cavalleria rusticana", „Pagliacci" und „Tosca" erhielten sich demungeachtet auf Jahrzehnte die Sympathien des breiten deutschen Theaterpublikums —, so nachhaltig war doch die Wirkung einzelner seiner Stilelemente. Ebenso fallen Impressionismen, die schon Wagners musikalischem Drama immanent waren, in der deutschen Oper auf fruchtbares Erdreich, während jedoch die impressionistische Gesamthaltung keinen Debussy geistesverwandten deutschen Repräsentanten findet. Naturalistische und impressionistische Elemente durchdringen die deutsche Oper in dem Grade, in dem sich in ihr die Verflüchtigung des romantischen Stils ereignet. Die Opern Richard Strauß' und Franz Schrekers spiegeln die Wandlungen wider, die sich hier nach der Jahrhundertwende vollzogen.

Richard Strauß, einer in München ansässigen altbayrischen Familie entstammend und musikalisch mit klassisch-romantischer Kunst großgezogen, schon als junger Meininger Dirigent vom „neudeutschen" Fortschritt Franz Liszts und Richard Wagners gepackt und bereits in seinen früheren symphonischen Dichtungen zur künstlerischen Selbständigkeit herangereift, hatte mit dem selbstgedichteten „Guntram" (Weimar 1894) den Schritt zur Oper unternommen und dem Erstlinge die „Feuersnot" auf den Text Ernst von Wolzogens (Dresden 1901) folgen lassen. In beiden Stücken die subjektiv bekenntnishafte, mit Kampfeslust gegen Philisterei geladene Glut jugendlichen Stürmertums, in jenem die Verstrickung in Wagners musikalisches Drama, in diesem die Entfesselung des symphonischen Orchesters und vor allem die fein umrissene Charakterzeichnung einer Frauengestalt, des Münchener Mädels, der älteren Schwester Sophie Faninals im „Rosenkavalier". Dann der künstlerische Aufstieg zu den beiden Tragödien, zu „Salome" (Dresden 1905) und „Elektra" (Dresden 1909).

Oscar Wildes Schauspiel (in der deutschen Übertragung Hedwig

Lachmanns) und damit eine freilich durch Exotik, dramatische Zusammendrängung und sprachlichen Bilderreichtum den Opernmusiker anziehende Dichtung der Sprechbühne diente fast unverkürzt zur textlichen Grundlage. Desgleichen gehörte die „Elektra", mit der Strauß die dramatische Gemeinschaft mit Hugo von Hofmannsthal begann, dem Bereiche des Wortdramas an.

Die Dichtung der Sprechbühne wird gleichgesetzt mit der Operndichtung, weder deren Gesetzmäßigkeiten noch deren besondere Ansprüche an szenischen Aufbau und sprachlichen Ausdruck sollen von vornherein in Betracht gezogen werden, sofern sich nur die Musik anzuschließen und Gestaltungsformen herauszuholen vermag. Wie der Dichter der „Salome" ein schwül-schauriges, bei der Vision des Todesengels noch von einem leisen romantischen Hauch umschattetes Bild entwirft und damit der eigenen Zeit einen Spiegel vorhalten möchte, so folgt auch der Musiker der Realistik des Vorwurfs, den ans Penthesileaproblem gemahnenden, ins Nervöse und Überhitzte verästelnden seelischen Zerfaserungen. Aber er führt die schärfste Antithese zu Richard Wagners „erlösender Liebe des Weibes" nicht im Sinne des Dichters restlos zu Ende, sondern biegt die Salomegestalt um, läßt sie angesichts des abgehackten Kopfes echter Liebesempfindungen teilhaftig werden und entrückt sie der Perversität wahnwitziger Leidenschaftlichkeit. Mit der musikalischen Umwandlung, der „Läuterung" der Salome, gelangt nun der Täufer in den Vordergrund des Dramas, seine sittliche Kraft erringt so noch nach seinem Tode den Sieg über die verblendete Prinzessin. Allein das Jochanaan-Drama setzt sich nicht durch, da ihm musikalisch wohl gefühlsselige, pastorale Melodien der Mendelssohnschen Sphäre zugeleitet werden, aber jene Charakterisierung vorenthalten bleibt, die den Propheten wie einen Felsen aus der Umgebung allgemeiner Verderbnis herausragen läßt. Welche Mühe verursachte bezeichnenderweise später die musikalische Bewältigung der ähnlichen Figur des Joseph in der „Josephslegende" (Paris 1914): „So ein Joseph, der Gott sucht" schreibt Richard Strauß, „dazu muß ich mich höllisch zwingen."

Die Inkongruenz zwischen Dichtung und Musik überzieht ein breiter Orchesterstrom, in den die Singstimmen als ebenbürtige Instrumentalgenossen, als mitbeteiligte Träger einer dramatisch konzipierten symphonischen Dichtung einfließen. Friedrich Klose nannte seine „Ilsebill" (Karlsruhe 1903) aus ähnlichen Absichten her-

aus direkt eine „dramatische Symphonie" und gab ihr einen instrumentalen Crescendo-Aufbau. Aus einzelnen Worten der Dichtung erblühen bei Strauß in plastischer Bildhaftigkeit musikalische Affektäußerungen und Illustrationsregungen. Dissonanzen, harmonische Alterierungen häufen sich, prallen aneinander und dienen etwa im Judenquintett zu direkt naturalistischer Stilisierung. Getrennte Klangzüge schieben sich ähnlich kontrapunktischen Linien in einander. Die Orchestergruppen vermitteln in schärfster Eindringlichkeit Gesamtkolorit wie Einzelzeichnung, neben schrillsten Entladungen des ganzen Apparats finden sich, etwa als Salome in die Zisterne hinunterblickt und die unheimliche Stille sich einstellt, eigenartige Bläsertriller und leise Beckenschläge. Die Schranken zwischen Orchester- und Kammermusik beginnen zu fallen. Es geht um Kontrast und Farbe, um den Klang, der das disparateste Stimmgewebe vereinigt. Das Verschwimmende, Ineinandergleitende des musikalischen Stroms nimmt unverkennbar impressionistisches Gepräge an, verschmilzt dadurch mit jenen Abschnitten der Dichtung, die in dämmeriges Halbdunkel gehüllt sind, und gibt schon gleich dem Anfang mit der aufzüngelnden Klarinettenpassage:

98.

den faszinierenden Anlauf.

Bei diesen impressionistischen Äußerungen geht jedoch die große Linienführung, die dramatische Vitalität nicht verloren, motivische Arbeit dringt immer wieder durch und hält lineare, tektonische Beziehungen aufrecht. Bei jeder Rücksicht auf das Dichterwort, die Nuancen und Phasen des textlichen Verlaufs erlangt doch die Musik ein Übergewicht. Einerseits unterliegen Rhythmik und Harmonik Erschütterungen bis ins Schrankenlose und Atonale, die impressionistische Haltung überflutet melodische, harmonische und rhythmische Grenzen, andererseits wird die Blickrichtung in die Vergangenheit gewahrt, romantisches Stilgerät aufgegriffen, auch vor letzten tektonischen Auflösungen eine schützende Wehr aufgerichtet.

Eine Zuspitzung des dramatischen Gestaltungswillens im Verein mit einer stärkeren dramatischen Vereinheitlichung bekundet die „Elek-

tra". Auch in ihr ergeben sich zwischen der Musik und der antisophokleischen, von Nietzsches Warte aus gesehenen und durch moderne Seelenzustände genährten Dichtung Spaltungen. Die drei großen Duos der Elektra mit Klytämnestra, Chrysothemis und Orest wagen das Äußerste an Seelenentschleierung. Naturalistische und impressionistische Strebungen steigern sich. Die Klytämnestra-Szene verquickt zur Veranschaulichung des Gräßlichen schärfste Dissonanzen und entfernteste Klänge. Die Erkennung zwischen Elektra und Orest entfesselt das gleichzeitige Tutti der Leitmotive, die wie aufgescheuchte Erinnerungen durch Elektras Seele jagen. Wenn auch die Chrysothemis-Episoden freundlichere Züge hereintragen, der musikalische Grundton der Szenenfolge ist so sehr auf Grau in Grau, auf lichtlose Verzweiflung gestimmt, daß die wenigen Kontraste verschwinden. Die polytonalen Misch-Linien und Misch-Klänge, Klangzüge und Akkordketten sind zu stärksten Spannungen gestrafft und auf dramatische Unerbittlichkeit gerichtet. Dabei gehen die Linienumrisse nicht restlos unter, die Hauptgestalten verflüchtigen sich nicht zu blutleeren Allegorien und Medien. Mit naturalistischer und impressionistischer Darstellung verbindet sich ein tektonisches Gestaltungsbewußtsein, das inmitten der Auflösungstendenzen einen festen Halt zu gewinnen sich bemüht.

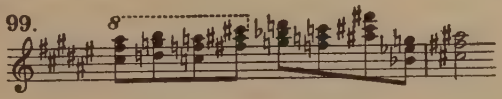
Von hier aus führt die weitere künstlerische Entfaltung in deutlicher Abbiegung zum „Rosenkavalier" (Dresden 1911), zur „Ariadne auf Naxos" (Stuttgart 1912, Zweitfassung: Dresden 1917) und zu den Spätlingen, der „Frau ohne Schatten" (Wien 1919), der „Ägyptischen Helena" (Dresden 1928). Überall, mit Ausnahme des autobiographischen „Intermezzo" (Dresden 1924), ist Hugo von Hofmannsthal der dichterische Begleiter, der jetzt direkte Operndichtungen darbot, aber dabei auch an Spannkraft seiner dichterischen Schwingen Einbuße erlitt.

Über das Verhältnis zwischen Dichtung und Musik, das jetzt in Erscheinung trat, gibt der Briefwechsel zwischen Dichter und Musiker mancherlei bemerkenswerte Aufschlüsse. Nicht nur die Art des Zusammenarbeitens, des Austragens dramaturgischer Dispute wird erkennbar, auch noch andere Einblicke sind uns vergönnt. So wenn der Musiker schreibt: „Da ich aber der symphonischen Einheit wegen der Reihe [des Textes] nach komponieren muß". „D'Annunzio ließ neulich [1911] durch Sonzogno mir mitteilen, daß er gern für mich

was arbeiten möchte und frug an, welche Art des Stoffes ich bevorzugen würde. Ich ließ ihm einige Ideen mitteilen, besonders meinen Wunsch, einen ganz modernen Stoff, sehr intim und von nervösester Psychologie: nun wollen wir erst sehen, was er etwa zustande bringt. Ich habe nicht allzuviel Hoffnung auf ihn, aber man muß alle Stränge ziehen." „Je öfter gerade so ein Opernstoff durchgesiebt und wie ein Weinberg immer von neuem auf- und durchgearbeitet wird, desto prägnanter und knapper wird er." Und wenn der Dichter entgegnet: „Der Überblick über die geschlossenen Nummern, die Sie wünschen, ist mir fördernd und suggestiv, desgleichen alles, was Sie mir noch an speziell musikalischen Wünschen und Absichten mitteilen werden." „Ich weiß, daß seit Generationen kein Dichter von Rang mit Freude und Hingebung für den Musiker gearbeitet hat." „Ich darf im Konzentrieren nicht über eine gewisse Grenze hinausgehen, sonst verarme ich den Stoff, die Figuren verlieren ihren Reiz (der in gebrochener Kontur liegt), sie werden schematisch und das Ganze trivial opernhaft. Ich muß also immer haarscharf das Richtige finden zwischen Zuviel und Zuwenig." So sehr auch der Dichter seine Rechte verteidigt, er bleibt doch der Librettist. Der Musiker trifft die letzte Entscheidung und siegt schließlich auch dort, wo wie in der „Ariadne" im Hinblick auf die Reinhardt-Bühne eine besondere Gattung entstehen sollte. „Ich betrachte bei dieser gemeinsamen Arbeit", bekennt der Dichter, „die Musik als das herrschende unter den verbundenen Elementen."

Musikalisch dringen nach wie vor realistische und impressionistische Strebungen durch. Im „Rosenkavalier" blitzen in den Flöten, Sologeigen, der Harfe und Celesta die glitzernden Quartsext-Akkorde der silbernen Rose auf:

99.



Allein die tektonische Gestaltung treibt jetzt vor allem auch zu abgerundeten Liedern, Arien und Ensembles, von denen das Schlußterzett der drei Frauenstimmen im „Rosenkavalier" zu den glücklichsten Eingebungen zählen dürfte, zu melodischen, rhythmischen und harmonischen Bildungen im Sinne der klassisch-romantischen Oper, zum Giocosa-Stil und feingliedrigen Kammerorchester. Und wie

die Hinneigung zu Mozarts dramatischer Welt sichtbar wird, so tauchen auch andere Stilelemente der älteren Oper auf, zu denen sich in leichter Ironisierung Johann Strauß'sche Walzerrhythmen gesellen. Die stilistischen Schwankungen werden von einer starken künstlerischen Persönlichkeit gemeistert und wachsen dadurch einem einheitlichen Ganzen zu.

Auf die Kennzeichen des stilistisch Gegensätzlichen und die Versuche einer Bindung, auf naturalistische und impressionistische Merkmale wie zugleich auf Anlehnungen an ältere Opernstile und formal klassisch-romantische Abrundungen stoßen wir auch bei dem als Sohn eines Magyaren und einer Steirerin in Monaco geborenen, in Wien ausgebildeten und aus kleinen dürftigen Anfängen zum Künstler von Ruf emporgestiegenen Franz Schreker. Er ist zugleich der Dichter seiner Opern: „Der ferne Klang" (Frankfurt a. M. 1912), „Die Gezeichneten" (Frankfurt a. M. 1918), „Der Schatzgräber" (Frankfurt a. M. 1920), „Irrelohe" (Köln 1924) und hat sich selbst in den „Musikblättern des Anbruch" (Oktober 1920) darüber ausgelassen, wie eine Zeitungsnotiz, der Ausruf einer Bahnstation, der Aufenthalt in einem seltsamen Siebenbürger Zimmer seine dichterische Phantasie blitzschnell entzündeten. Die schöpferischen Urkeime liegen bei ihm in den Untergründen des Gefühlslebens, in den Klangvisionen, um die der dichterisch musikalische Verlauf kreist.

Die dichterische Ausführung, in der die sexuell erotische Problematik wie bei Richard Strauß und im Gegensatz zu Hans Pfitzner besondere Bedeutung gewinnt, verfügt über eine zwar effektsichere, in einzelnen Momenten wie im unerwarteten Eintritt unheimlichen Schweigens sogar aparte, im ganzen aber doch etwas roh gezimmerte und impulsiv hingeworfene Theatralik. Die Musik erhebt sich zu einem Impressionismus, der den ekstatischen Klangvisionen eine eigenartige künstlerische Gestaltung gibt, mit harmonisch-instrumentalen Mitteln das traumhafte Weben und Wirken als Abbild des Unbewußten anzudeuten sucht und trotz mancherlei Ähnlichkeiten im Gebrauch der Ganztonleiter, des steten Tempowechsels, des Orchesterkolorits gegenüber Debussy wie Richard Strauß Abstand hält. Schon als Knabe soll Schreker Wagnersche Akkorde angeschlagen, ihrem Verhallen gelauscht und ihre Verflüchtigungen ausgekostet haben. Der akkordische Klang in seinen Eigenspannungen und Verästelungen, seinen Durchtränkungen mit Wechselnoten und Debussyschen Obertönen,

den mehr oder weniger entlegenen Nebenbeziehungen seiner Teilglieder gelangt zu sinnfälligster Darstellung, als Ausdrucksnuance, als Farbenfleck, als „Sphärenmusik", als auf feinste Reizungen reagierende Mischung. Während im Anschluß an Wagners „unendliche Melodie" eine Gelöstheit von Kontur und Plastik, die künstlerische Gestaltung des Irrationalen sich anbahnt, bleiben neuromantische Stilelemente bestehen, erscheinen neben fast ins reine Sprechen fallenden Deklamationen der Singstimme italienisierende Lyrismen und leben die geschlossenen Bildungen und Ensembles der klassisch-romantischen Oper wieder auf. Auch hier entstehen Eigenwerte, ohne daß freilich verschiedenartige Stilelemente stets zu einer innerlichen Ganzheit verschmelzen.

Der süddeutsche Kreis der Opernmusiker, aus dem Pfitzner, Strauß und Schreker hervorgingen, umschließt noch eine Reihe von künstlerischen Persönlichkeiten, die teils dem „Fortschritt" huldigten, teils eine mittlere Linie einzuhalten suchten. Es fehlen ihren Opern nicht selbständige Regungen, Äußerungen echt musikdramatischen Künstlertums, die im Gewirr zeitgenössischer Opernströmungen vielfach weniger Resonanz fanden.

Aus ihnen ragen hervor Adolf Sandbergers „Ludwig der Springer" (Gotha 1895), Anton Beer-Walbrunns „Don Quichotte" (München 1908), H. W. von Waltershausens „Oberst Chabert" (Frankfurt a. M. 1912) und „Richardis" (Karlsruhe 1915), Bernhard Sekles' „Schahrazade" (Mannheim 1917), Wilhelm Maukes „Thamar" (Stuttgart 1922) und „Fest des Lebens" (Dortmund 1926), Walter Braunfels' „Prinzessin Brambilla" (Stuttgart 1909), „Ulenspiegel" (Stuttgart 1913), „Die Vögel" (München 1920) und „Don Gil von den grünen Hosen" (München 1924). Hierher gehören auch des Österreichers E. N. von Reznicek „Donna Diana" (Prag 1894), „Ritter Blaubart" (Darmstadt 1920) und „Holofernes" (Charlottenburg 1923) sowie des Rheinländers Max Schillings nach der „Ingwelde" geschriebene Opern: „Der Pfeifertag" (Schwerin 1899), „Moloch" (Dresden 1906) und „Mona Lisa" (Stuttgart 1915). Aus dem Berliner Kreis sind zu nennen: Waldemar von Baußnerns „Bundschuh" (Frankfurt a. M. 1904) und Paul Gräners „Don Juans letztes Abenteuer" (Leipzig 1914), „Theophano" (München 1918), „Schirin und Gertraude" (Dresden 1920), „Hanneles Himmelfahrt" (Dresden 1927).

Diese Opern halten sich teilweise von naturalistischen und impressionistischen Zügen fern und schlagen die Richtung zur Neuromantik ein, teilweise nähern sie sich auf ihre Weise dem Neuland und beweisen, daß das Ringen um neue Opernziele nicht auf die einzelnen künstlerischen Persönlichkeiten beschränkt blieb, die, durch äußere Erfolge begünstigt, allgemeinere Beachtung fanden.

„EXPRESSIONISMUS" UND „SACHLICHKEIT"

So mannigfache Anzeichen einer Neuordnung der Elemente, von Neigungen zum Linearen, Atonalen bei Pfitzner, Richard Strauß und Schreker sich einstellen, die Übereinstimmungen, die sich hiermit zwischen ihnen und den Trägern der „neuen Musik" ergeben, sind nur äußerliche Schnittpunkte zweier Generationen, deren Musikanschauungen im übrigen von Grund aus getrennt sind.

Noch bevor Richard Strauß die „Elektra" geschaffen hatte, rührte sich bereits jene revolutionäre Strömung, die nicht allein den Auflösungstendenzen des Impressionismus sich gewaltsam entgegenstemmte, sondern zugleich an den musikalischen Grundlagen der vergangenen Jahrhunderte überhaupt, und damit im besondern auch an denen der Oper, zu rütteln begann. Die bewußte, konsequente und nicht nur vorübergehende Abkehr von Harmonik und Rhythmik, Farbe und Kolorismus, Form und Ausdruck im bisherigen Sinne, das Streben nach neuer Melodik, neuer Formung, einem Neuaufbau der musikalischen Elemente beruhte auf dem künstlerischen Willen, die melodischen, harmonischen und rhythmischen Einzelkräfte aus ihrer jahrhundertelangen gegenseitigen Gemeinschaft durchweg zu befreien und ihnen die eigenen Bahnen und Entfaltungsmöglichkeiten zu öffnen. Dieser künstlerische Wille trieb zur Abschüttlung funktioneller Harmonik, zur Herausstellung instrumentaler Einzelgruppen und Abstreifung klanglicher Reize, zur Atonalität und Blickrichtung auf das in sich beschlossene, weder in erster Linie auf die Wiedergabe eines menschlichen Erlebens, noch auf Ausdruck und Erschütterung abzielende Kunstwerk. Die Polyphonie mündet ins rücksichtslos Lineare, erstarrt aber auch zur mathematischen Formel und versteigt sich bis zu blutleerer Abstraktion. Primitive Volksmusik in Melodik, Rhythmik und Schlagzeug-Geräusch wird herangeholt und verwertet. Die Sehnsucht nach konstruktiver Gestaltung reizt einerseits zu Formen der Fuge, Chaconne, Passacaglia und Toccata, verleitet andererseits, zu zeitgenössischer amerikanischer Jazzmusik zu greifen. Mit völ-

Abb. 37
Richard Wagners „Parsival"

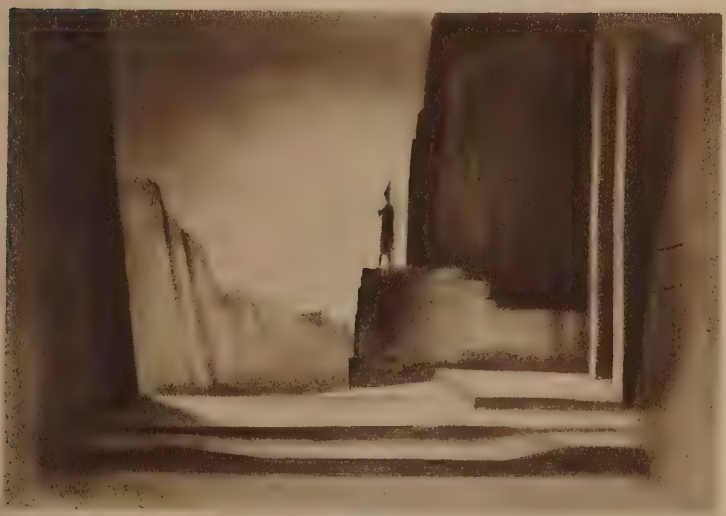


Abb. 38
Richard Wagners „Götterdämmerung"

liger Destruktion verbindet sich der Wunsch scharfer formaler Profilierung. Das ausgeprägt Intellektuelle der revolutionären Strömung ist unverkennbar. Die extreme Haltung mußte einen Zusammenprall von unerhörter Heftigkeit verursachen. Der Neuaufbau der musikalischen Elemente wurde als „Expressionismus" etikettiert, die Abneigung gegen Pathos, Ekstase und Hyperindividualismus, die Besinnung auf die „Reinheit der Musik", die „Musik um ihrer selbst willen" als „neue Sachlichkeit".

Die Phasen, denen die allmähliche Entpuppung der „neuen Musik" unterworfen war, erhellt das künstlerische Schaffen des Wieners Arnold Schönberg, dessen „Kammersymphonie" (Op. 9) bereits dem Jahre 1906 angehört. Die „glückliche Hand" (aufgeführt in Wien erst 1927) und „Pierrot Lunaire" folgten. In jener sollte eine Umschichtung der Opernelemente, von Wort, Ton, Geste, Bühnenbild und Belichtung erfolgen, um in äußerster Abstraktion und Konzentration das innerlich geschaute Drama in Erscheinung treten zu lassen. Wenn „eine Geste ausdrückt, was sonst ein langer Monolog sagen würde, muß eine kurze melodische Phrase Gewicht und Intensität genug haben, um eine ganze Arie zu ersetzen". Von der Atonalität, den tonal fixierten Sprechstimmen dieser auf die Bühne gebannten Vision geht der Weg zum „Pierrot Lunaire". Eine Schule schloß sich Schönberg an, während gleichzeitig auch Künstler wie der vom Faszismus verfehmte Deutsch-Italiener Ferruccio Busoni („Turandot", Zürich 1918; „Doktor Faust", Dresden 1925) und der im Weltkrieg gefallene junge Wormser Rudi Stephan („Die ersten Menschen", Frankfurt a. M. 1920) ebenfalls ins Neuland vorstießen.

Ferruccio Busoni hat in seiner Jakob Wassermann gewidmeten Aufsatzsammlung „Verstreute Aufzeichnungen" (1922) verschiedentlich seinen Anschauungen über die Oper Ausdruck verliehen: „Bei der Frage von der Zukunft der Oper ist es nötig, über diese andere Klarheit zu gewinnen: In welchen Momenten ist die Musik auf der Bühne unerläßlich? Die präzise Antwort gibt diese Auskunft: Bei Tänzen, bei Märschen, bei Liedern und — beim Eintreten des Übernatürlichen in die Handlung ... Es sollte die Oper des Übernatürlichen oder des Unnatürlichen als der allein ihr natürlich zufallenden Region der Erscheinungen und der Empfindungen sich bemächtigen und dergestalt eine Scheinwelt schaffen, die das Leben entweder in einen Zauberspiegel oder einen Lachspiegel reflektiert, die bewußt das geben

will, was in dem wirklichen Leben nicht zu finden ist.“ „Es sollte vor allem die Oper nicht mit dem gesprochenen Drama identifiziert werden. Vielmehr es sollten die beiden von einander unterschieden sein, als wie Mann und Weib. Es handelt sich bei der Oper um das musikalische [!] Gesamtkunstwerk.“ „Ich möchte noch feststellen, daß die Oper als musikalische Komposition stets aus einer Reihe kürzerer, geschlossener Stücke bestand und nie anders als in diesen Formen wird bestehen können. Zu einem ununterbrochenen Spinnen des Fadens für die Dauer von drei bis vier Stunden reicht weder die menschliche Konzeption, noch die Rezeption aus.“

Nach Busoni hat auch der Wiener Schreker-Schüler Ernst Křenek das „Problem der Oper“ (1925) erörtert: „Die Oper ist eine durchaus widerspruchsvolle Erscheinung. Der Musiker, der gewohnt ist, Musik als eine rein abstrakte, geistige Kunst zu betrachten, wird niemals einsehen, was Worte, Gebärden, Bilder und die dahinter stehenden psychischen Realitäten mit rein musikalischen Geschehnissen zu tun haben sollten.“ „Das einzige, was die Musik überzeugend und allgemein verständlich mitmachen kann, sind die großen Intensitätszüge der dramatischen Dichtung. Genau wie die kleinen musikalischen Formungserscheinungen haben auch die größeren ihre Höhe- und Tiefpunkte, Energieknotenpunkte und Entspannungen. Diese müssen mit den entsprechenden Elementen des Dramas Hand in Hand gehen. Die einheitliche musikalische Anlage wird erreicht werden, wenn das Formgerüst der dramatischen Szene erfaßt und musikalisch nachgezeichnet wird. Wenn aber die Musik in der Lage ist, Intensitätswendepunkte zu unterstreichen, kann sie, gemäß ihrem Charakter eines Kontinuums, noch besser Intensitätsschwankungen nachfühlen. Dabei wird sie niemals die Gefühlsinhalte aussprechen können, wohl aber die Gefühlsquantität getreu registrieren. Sie wird dem Wachsen und Sinken eines Gefühls genau folgen, wobei der Inhalt irrelevant bleibt“. „Hier wird im Grunde einer tiefen Gleichgültigkeit des Textes das Wort geredet ... Man wird mich fragen, warum ich bei meiner eingestandenen Gleichgültigkeit gegen Sujets mich überhaupt mit dem Opernproblem befasse. Für den absoluten Musiker liegt darin der Reiz, gegen ein Hindernis, d. h. mit gegebenen Dimensionen gut zu musizieren. Das Andersgeartete, das dabei mitspielt, ist für mich nicht beurteilbar, aber bestimmt vorhanden. Es äußert sich zunächst in der Wahl des Sujets — denn so gleichgültig dieses an sich ist,

so entscheidet man sich notwendigerweise doch für eines — und dann in dem Charakter der Musik, die man, nachdem man durch den Text hindurchgegangen ist, zu diesem schreibt."

Busoni wendet sich in gleicher Weise gegen den Verismus wie gegen Wagners „unendliche Melodie". Auch in der Oper soll die Abhängigkeit der Musik vom Literarischen, die literarische Umklammerung der Romantik fallen, ohne daß jedoch dem romantischen Geist überhaupt die Gefolgschaft aufgekündigt wird. Busonis eigene Opern legen die Probe aufs Exempel ab, erreichen aber weder Kühnheit noch Schwung seiner ästhetischen Forderungen. Křeneks Auslassungen schneiden eine Problematik an, die praktisch auszutragen von ihm selbst gleich anderen versucht worden ist.

Die revolutionäre Richtung erhielt volleren Wind in die Segel, als nach dem Ende des Weltkrieges politische Kräfte sich mit ihr zusammenfanden. Die Absichten eines gewaltsamen musikalischen Bruchs mit der Vergangenheit trafen sich mit Ideen der bolschewikischen Gesellschaftsordnung, die jenseits der Ostgrenzen praktische Bedeutung erlangt hatten. Mochten auch die Ausgangszentren verschieden sein, die Manifeste lauteten doch beiderseits auf den gleichen Generalnenner. Das politische Chaos verleitete künstlerisch zu Beteiligungen, die sich wohl in die schützende Hülle der Groteske verbargen, aber im Saltomortale grundsätzlicher Anschauungen, in der zynischen Bespöttlung des Vergangenen die über die künstlerische Sphäre hinausreichenden Ziele kaum zu verdecken vermochten. Das „kollektivistische Kunstwerk" sollte in einer Zeit auf den Schild gehoben werden, in der sich die ganze Welt ohne jegliches Zutun kollektivistisch zur Beethoven-Feier vereinigte. Zum Kampfe gegen romantischen Überschwang, gegen das „espressivo", gegen die vorrevolutionäre, „veraltete, vermorschte" Musik stellten künstlerische Mittelmäßigkeit und künstlerisches Glücksrittertum die Kerntruppen. Während in Schulreformen gegen den Intellektualismus Sturm gelaufen wurde, feierte er hier wahre Orgien. Durch Verstandesanspannung und Experiment sollte Gebieten Neuland abgewonnen werden, die durch diese Faktoren allein nie erobert werden können.

Während in Paris der Russe Igor Feodorowitsch Strawinsky nach mannigfachen, schließlich in primitiver Melodik, Atonalität und rhythmischer Bindung landenden Schwankungen den Weg zur „neuklassizistischen" lateinischen Oratorienoper „König Ödipus" (1926/27)

beschritt, um das Opernproblem auf diese Weise zu lösen, sollte in deutschen Großstädten der „Zeitoper" der Boden geebnet werden. Mit Stücken, die sowohl an das Alltägliche anknüpften als auch soziale Gegenwartsfragen aufwarfen, die politisch bis parteipolitisch eingestellt waren und jegliche Regungen von Gefühl, Pathos, Romantik von vorneherein ausschalteten. Was die einen zu Maschinenmusik und Jazz hinzog und ihnen als „Reinigung" der Musik von romantischen Verirrungen der Vergangenheit dünkte, erschien den Gegnern begreiflicherweise als Auslieferung an amerikanischen Materialismus und als direkte „Verunreinigung" der Musik.

Schon Ernst Křeneks „Jonny spielt auf" (Leipzig 1927) und Max Brands mit dramatischer Anschaulichkeit gestalteter „Maschinist Hopkins" (Duisburg 1929), der wie schon Bruneau im „Messidor" die Maschinen- und Arbeiterwelt aufgreift, zeigen immerhin, wohin der Kurs dieser beiden österreichischen Schreker-Schüler ging, ohne sich von mäßig gemeisterten Stilelementen der Romantik befreien zu können. Kino, Operette und Revue werfen Schatten. Georg Kaiser und Bert Brecht werden literarische Bundesgenossen. Einerseits gilt der Versuch, alten Buffastil in modernen Aufputz zu stecken, andererseits will die Musik nur zeitweise mitsprechen und neben dem Jazz die „Songs" einverleiben. Kurt Weills „Mahagonny" (Baden-Baden 1927) und „Der Zar läßt sich photographieren" (Leipzig 1928) sowie die „Dreigroschenoper" (Berlin 1928) sind hierfür bezeichnend. Werden hier nicht überall Bemühungen sichtbar, Grundfragen der Oper aufs neue zu diskutieren und eine unromantische Gegenwartsoper zu schaffen? Geben sich aber hierbei nicht auch in seltener Fülle Verflachung und Verrohung der künstlerischen Problematik kund, die umso eindringlicher in Erscheinung treten, als das Erzwungene, Krampfhafte, die Spekulation auf Sensation und äußeren Effekt für echte künstlerische Inspiration Ersatz bieten sollen? Ist die Vorliebe für die Groteske, über die doch einmal ein Weg hinausführen muß, auch in dieser Oper etwa mehr als Zufälligkeit und Mode?

Mit der „Reinigungs"-Arbeit der produktiven Anhänger der „neuen Musik" ging Hand in Hand die ihrer ausführenden Organe. Der neue Regisseur orientierte sich an den Forderungen der neuen Sprechbühne: Das vollendete Drama gibt nicht mehr etwas Fertiges, Unantastbares, man muß für die Inszenierung den Weg, den der Dichter ging, noch einmal bis zur ursprünglichen dichterischen Vision zu-

Abb. 39
L. van Beethovens „Fidelio“

Abb. 40
Richard Strauss' „Elektra“

rücklegen, die zumeist „kühner, fließender und bewegter erscheint als die fertige und geglättete Form“. Dem neuen Dirigenten obliegt es, differenzierte Dynamik und Agogik, den Rubato-Vortrag zugunsten strengster Rhythmisierung und stärkster Gefühlsentlastung auszumerzen, um das Objektive des Kunstwerks voll in Erscheinung treten zu lassen, der Objektivierung und Versachlichung zu dienen. Daß ein frischer Luftzug die Art der theatralischen Darbietung durchdrang und mancherlei Mißstände des Opernschlendrians wegfegte, war zuweilen ein entschiedener Gewinn, um so mehr als der deutschen Oper im ganzen doch jene Auswüchse der Sprechbühne erspart blieben, die Bühnenbild und Inszenierungsart als die wichtigsten Faktoren in den Vordergrund rückten und dabei der Eigenmächtigkeit und Willkür der vermittelnden Organe zur Herrschaft verhalfen.

In dem Stadium, in dem den Kreisen der „neuen Musik“ eine Zufuhr politischer Kräfte zuteil wurde, ergoß sich zugleich ein Strom ausländischer Opernkunst über die deutschen Operntheater. Drohten auch jetzt wenigstens künstlerisch nicht die Gefahren, die vor zweihundert Jahren für die deutsche nationale Oper heraufgezogen waren, und schützte jetzt schon das Erbe der Vergangenheit, solange seine unverlierbaren Schätze nicht von den eigenen Volksgenossen verschleudert oder vernichtet wurden, vor völliger fremder Überflutung, so beleuchtete es doch immerhin blitzhell die Zeitlage, daß ein deutsches Operninstitut vom Range der Berliner Staatsoper im Spieljahr 1923/24 Puccini mit 83, Wagner dagegen nur mit 53 Aufführungen zu Worte kommen ließ und Weber bloß mit einem Oberon-Abend bedachte. Unter solchen Anzeichen mochten wohl manche erbitterte Gegner der „neuen Musik“ von einem rücksichtslosen Kampfe Abstand nehmen und der revolutionären deutschen Jugend Raum und Zeit zur Entwicklung und Sammlung gönnen.

Diese Jugend konnte jetzt ihre schöpferischen Fähigkeiten an den Tag legen und zeigen, inwieweit sie die nationale künstlerische Selbständigkeit zu wahren imstande war. Aus dieser Jugend, die ebenso zur „Kurzoper“, zur Revueoper, zur oratorischen und epischen Oper wie zur „Zeitoper“ schritt, die mit Egon Wellesz' „Alkestis“ (Mannheim 1924) einen modernen Anlauf zur tektonisch chorischen Renaissanceoper gewagt hatte, hoben sich zwei künstlerische Persönlichkeiten heraus, deren Stücke als bestimmte Typen der „neuen Musik“ angesehen werden dürften. Der Wiener Schönberg-Schüler Alban

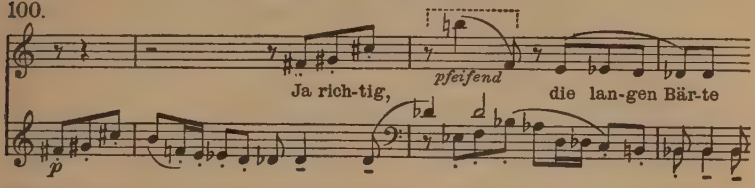
Berg schrieb den „Wozzeck“ (Berlin 1926), Paul Hindemith, aus Hanau gebürtig und in Frankfurt a. M. herangebildet, den „Cardillac“ (Dresden 1926) und „Neues vom Tage“ (Berlin 1929), denen „Nusch-Nuschi“ (Stuttgart 1921) und „Sancta Susanna“ (Frankfurt a. M. 1922) vorausgegangen waren.

Dem „Wozzeck“ liegt Georg Büchners weltbekanntes subjektivstes Drama zugrunde, also wenn auch verkürzt ein vollendetes Werk der Sprechbühne, das in der jähen Bilderreihung, der Lebensnähe, dem skizzenhaft balladesken Ton, dem sozialen Grundmotiv der Richtung der „neuen Musik“ immerhin entgegenkam und ähnlich wie Maeterlincks „Pelléas et Mélisande“ dem Kompositionsziel nicht von vornherein widerstrebte. Ferdinand Lions aus einer E. Th. A. Hoffmannschen Novellenfigur zum Schauerstück ausgebauter, aber noch mit dem Romantischen verquickter „Cardillac“ und Marcellus Schiffers heutiger Zuständlichkeit entwachsene Revueszenen „Neues vom Tage“ befleißigen sich dagegen einer opernmäßigen Gestaltung, wie sie den Wünschen des Musikers Hindemith nach formaler Profilierung und Abrundung entsprach, und geraten damit bewußt in die Nähe der früheren „Nummern“-Oper. Schiffers sprachliche Fassung bedient sich dabei eines gewollt prosaischen Umgangsjargons, der einer satirischen „lustigen Oper“ Kolorit geben und jeglichen Rückfall in die Romantik verhüten soll. So wenn Laura im Badezimmer des Savoy-Hotels in der Wanne sitzt und singt: „Nicht genug zu loben sind die Vorzüge der Warmwasserversorgung. Heißes Wasser, tags, nachts, ein Bad in drei Minuten, kein Gasgeruch, keine Explosion, keine Lebensgefahr. Fort mit den alten Gasbadeöfen.“ Oder wenn der Chef eines Ehescheidungs-Institutes erscheint: „Sind Ihnen aus der Geschichte Beispiele bekannt, daß ein Herr eine Dame ins Badezimmer verfolgt“ und von Laura die Antwort erhält: „Neue Zeiten, neue Methoden“.

Alban Bergs Musik hält Beziehungen zum Impressionismus aufrecht und bewegt sich mit der Atonalität in Schönbergs Bahnen. Ein konstruktiver Wille zwingt kurze abgerissene Szenen des Büchnerschen Dramas in scharf geschlossene musikalische Formen. Die musikalischen Formgesetze sollen nicht mehr durch die dichterischen Beeinflussung erfahren. So ist zum Beispiel die 4. Szene des 1. Aktes zwischen Wozzeck und dem Doktor musikalisch in eine Passacaglia mit 21 Variationen, die 1. Szene des 3. Aktes in Mariens Stube in ein

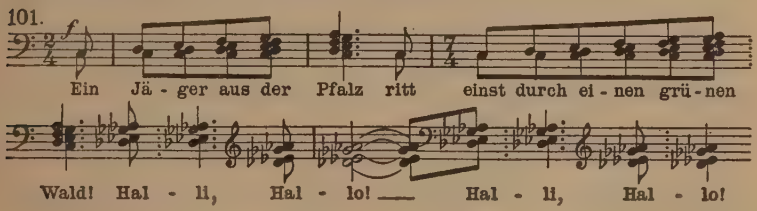
Thema mit 7 Variationen und Fuge aufgeteilt. In der 2. Szene des 2. Akts wird der Dialog zwischen dem Hauptmann und dem Doktor musikalisch mittels einer Fuge bewältigt:

100.



Singstimmen und Instrumente bewerkstelligen in gleichem Maße den musikalischen Aufbau. Figuren und Rhythmen bilden stützende formale Klammern. Das Entscheidende beruht aber nach der Meinung eines Wozzeck-Erklärers darin, daß „der Gegensatz von Drama und konstruktiver Form schöpferisch überspannt wurde“, daß „eine aus Schönbergs Geiste herauswachsende Musik der realistischen Haltung des Dramas einen metaphysischen Grundton gibt“ und „überall hinter den Worten große, tönende Resonanz wächst“. Die Musik möchte in das Innerste von Wort und Situation das Lot senken, ohne romantischer Interpretation zu verfallen und ihren eigenen Bereich zu verlassen. Darum geht auch das volkstümliche Lied vom Jäger aus der Pfalz, das Burschen und Soldaten auf dem Tanzboden anstimmen, in jene eigentümlich gestraffte Bildung ein:

101.



Ähnliche „Einformungen“ kennt auch Hindemiths „Cardillac“, wie schon die Groß-Gliederung verrät:

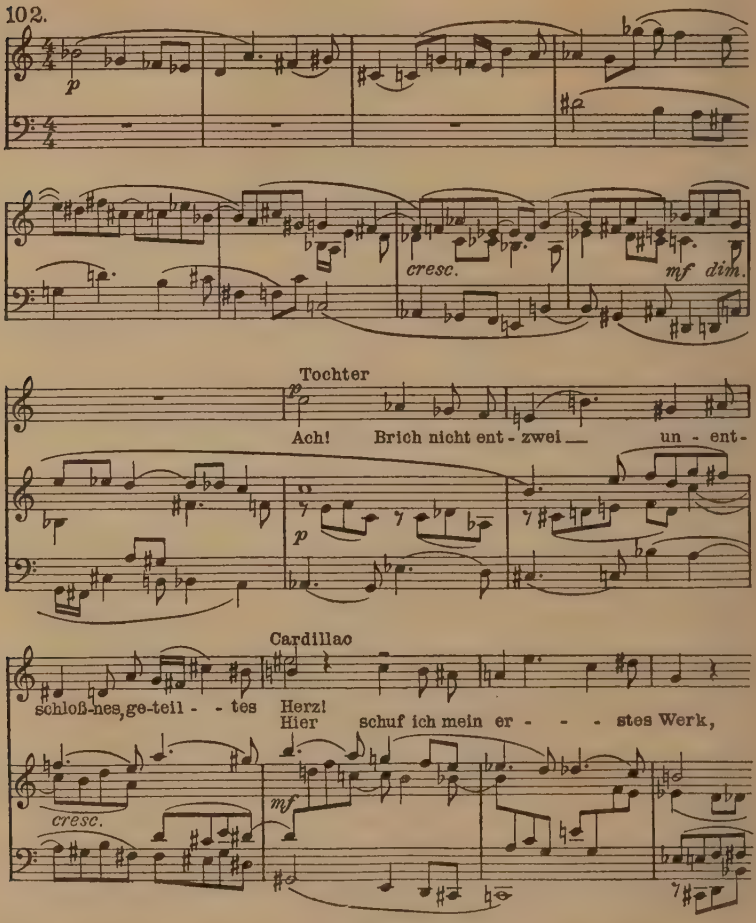
I. Akt: Vorspiel und Chor; Szene mit Chor; Szene zu zweien; Arie; Lied; Pantomime; Duett für 2 Flöten.

II. Akt: Arioso und Duett; Arie mit konzertierenden Instrumenten; Duett; Duett; Szene; Duett; Arie.

III. Akt: Musik in der Taverne und Ariette; Szene und Quartett; Duett mit Chor; Wechselgesang, Variationen; Schlußgesang.

Diese „Einformungen" erstrecken sich auch auf die einzelnen geschlossenen Abschnitte. Das Duett zwischen Cardillac und seiner Tochter im 2. Akte mündet in ein „Fugato":

102.



Die Liebesszene des 1. Aktes zwischen Kavalier und Dame verwandelt sich in eine Pantomime, ein wortloses Flötenduett, eine inventionsartige kontrapunktische Alternierung. Überall wird im Aufbau,

Abb. 41
Richard Strauss' „Josephslegende"

Abb. 42
Richard Strauss' „Salome"

auch in der gewollt harten Instrumentierung mit den vordringlichen Bläsern die bewußte Abweichung von Wagner und den Impressionisten, die Erneuerung der früheren „Nummern"-Oper aus zeitgenössischem Geiste sichtbar. Die Preisgabe des „Gesamtkunstwerks" soll den Teilkünsten und ihren eigenen Formgesetzen wieder zur Freiheit verhelfen, die Lösung des Wort-Ton-Problems erst jenseits der selbständigen Aufbaubereiche erfolgen. Kommt die Verschmelzung auf höherer Ebene auch wirklich durchweg zustande? Überschneiden sich nicht verschiedentlich dichterische und musikalische „Einformungen" und lassen das Nebeneinander spürbar werden? Wird die höhere Ebene nicht dort erst beschritten, wo die aufgezwungenen architektonischen Konstruktionen sich lockern und auch Gefühle und Empfindungen nicht mehr gewaltsam zurückgehalten werden?

Trotz des geradezu fanatischen Festhaltens am Atonalen und Gewaltsam-Konstruktiven brechen bei Hindemith immer wieder melodische, rhythmische, klangliche Bildungen durch, die auf schöpferische Ursprünglichkeit deuten. Die Musizierlust läßt Motive, Figuren, Themen von einer Plastik und Eindringlichkeit aufsprießen, die selbst im atonalen Dickicht nicht ihre Kraftimpulse einbüßen. Und in „Neues vom Tage" gelangt auch wieder der Sinn für Komik und Humor zum Rechte, der schon in Hindemiths früheren Instrumentalstücken sich ausgeprägt hatte. Er wirkt tendenzfrei und ungezwungener in den Chören der Maschinenfräulein, der Manager und des Hotelpersonals als in der Persiflage der Tristanpathetik, mit der vergeblich Offenbachscher Geist heraufbeschworen wird. Die formale Profilierung wendet sich von der Hypertrophie des „Cardillac" ab. Jazzrhythmik und zeitgenössische Tanzform ordnen sich organischer der persönlichen Gestaltung ein. Frische wirbelnde Beschwingtheit läßt ein Übermaß an gesuchter Problematik nicht mehr aufkommen.

Daß die produktive deutsche Jugend auf die Oper nicht etwa aus grundsätzlichen Anschauungen Verzicht leistet, daß es vielmehr vor allem von der Opferfreudigkeit und Bereitwilligkeit der deutschen Opernbühnen abhängt, ob sie zu Worte gelangt, zeigte die bemerkenswerte Duisburger Opernwoche des „Allgemeinen Deutschen Musikvereins" im Juli 1929. Ist es nicht doch ein glückhaftes Zeichen, daß die mannigfachsten Richtungen regsam sind und trotz der Ungunst der Zeitverhältnisse der Produktionsdrang nicht gelitten hat? So oft auch wieder der aus der deutschen Operngeschichte sattsam bekannte

Unkenruf einer Opernkrise an unser Ohr dringt, Entgleisungen und Auswüchse, bizarre Übergangserscheinungen und Überspannungen berechtigen noch nicht zu pessimistischen Lamentationen, der frische Auftrieb und die Vielheit der Strebungen, die sich allenthalben bemerkbar machen, geben vielmehr die Gewißheit für die kraftvolle Weiterentwicklung einer mit deutscher Kultur verhafteten nationalen Oper.

QUELLEN UND LITERATURNACHWEISE

Die Aktenbestände der Archive in Bamberg, Charlottenburg, Dresden, Durlach, Gotha, Karlsruhe, München, Nürnberg, Stuttgart, Wallerstein, Wien.

Die Textbücher der Bibliotheken in Berlin, Bayreuth, Darmstadt, Dresden, Erlangen, Gotha, Hamburg, Karlsruhe, München, Weimar, Wien, Wolfenbüttel.

Die Textbücher der Sammlung Schatz in Rostock (jetzt Library of Congress in Washington).

Die Partituren der Bibliotheken in Berlin, Bonn, Darmstadt, Dresden, Hamburg, Mannheim, München, Wernigerode, Wien.

Abert, H., Herzog Karl Eugen von Württemberg und seine Zeit, 7. Abschnitt: Die dramatische Musik, 1907.

Abert, H., J. G. Noverre und sein Einfluß auf die dramatische Ballettkomposition, im Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1908, 1909.

Abert, H., Robert Schumanns „Genoveva", in der Zeitschr. der Internat. Musikgesellschaft, XI, 1909/10.

Abert, H., Giacomo Meyerbeer, im Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1918, 1919.

Abert, H., Wort und Ton in der Musik des 18. Jahrhunderts, im Archiv für Musikwissenschaft V, 1923.

Abert, H., C. M. von Weber und seine Stellung in der modernen Kultur, in der Deutschen Rundschau, 1926.

Adler, G., Richard Wagner, 1904.

Adler, G., M. A. Cesti, Il Pomo d'oro, in den Denkmälern der Tonkunst in Österreich, III², IV².

Bacher, O., Die Geschichte der Frankfurter Oper im 18. Jahrhundert, 1926.

Becking, G., Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle, 1928.

Bekker, P., Wagner, Das Leben im Werke, 1924.

Berend, Fr., Nicolaus Adam Strungk, sein Leben und seine Werke mit Beiträgen zur Geschichte der Musik und des Theaters in Celle, Hannover, Leipzig, Münchener Dissertation, 1913.

Bolte, J., Johann Valentin Meder, in der Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft, VII, 1891.

Brückner, Fr., Georg Benda und das deutsche Singspiel, in den Sammelbänden der Internat. Musikgesellschaft, V, 1903/4.

Bücken, E., Der heroische Stil in der Oper, 1924.

Calmus, G., Die ersten deutschen Singspiele von Standfuß und Hiller, 1908.

Cahn-Speyer, R., Franz Seydelmann als dramatischer Komponist, Münchener Dissertation, 1909.

Chrysander, Fr., G. Fr. Händel, 3 Bde, 1858/67, Neudruck 1919.

Chrysander, Fr., Geschichte der Braunschweig-Wolfenbüttelschen Kapelle und Oper vom 16. bis 18. Jahrhundert, in den Jahrbüchern für Musikal. Wissenschaft, Bd. 1, 1863.

Chrysander, Fr., Aufsätze über die Hamburger Oper, in der Allgem. musik. Zeitung, 1877/80.

Ebert, A., Ariosti in Berlin, Bonner Dissertation, 1905.

Ehrenhaus, M., Die Operndichtung der Deutschen Romantik, in den Breslauer Beiträgen zur Literaturgeschichte, 29. Heft, 1912.

Einstein, A., Italienische Musiker am Hofe der Neuburger Wittelsbacher, in den Sammelbänden der Internat. Musikgesellschaft, IX, 1907/8.

Eitner, R., S. G. Staden, Seelewig, das älteste bekannte deutsche Singspiel, Neudruck in den Monatsheften für Musikgeschichte, XIII, 1881.

Engelke, B., Die Rudolstädter Hofkapelle unter Lyra und Joh. Graf, im Archiv für Musikwissenschaft, I, 1918/19.

Engländer, R., Dresden und die deutsche Oper im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts, in der Zeitschrift für Musikwissenschaft, III, 1920.

Engländer, R., J. G. Naumann als Opernkomponist, 1922.

Engländer, R., Die Opern Joseph Schusters, in der Zeitschrift für Musikwissenschaft, X, 1928.

Friedlaender, M., Neudruck von Anna Amalias „Erwin und Elmire", 1922.

Fürstenau, M., Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden, 2 Bde, 1861/2.

Gaartz, H., Die Opern Heinrich Marschners, 1912.

Goldschmidt, H., Die Lehre von der vokalen Ornamentik, 1. Bd., 1907.

Goldschmidt, H., Ausgewählte Szenen von Tommaso Traëtta, in den Denkmälern der Tonkunst in Bayern, XIV[1], XVII, 1913/16.

Goldschmidt, H., Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts, 1915.

Gottsched, J. Chr., Nöthiger Vorrath zur Geschichte der deutschen dramatischen Dichtkunst, 1757.

Grues, H., Kruttge, E., Thalheimer, E., Von neuer Musik, Beiträge zur Erkenntnis der neuzeitlichen Tonkunst, 1925.

Haas, R., Ignaz Umlauf, Die Bergknappen, in den Denkmälern der Tonkunst in Österreich, XVIII/1, 1911.

Haas, R., Teutsche Comedie Arien, in der Zeitschrift für Musikwissenschaft, III, 1920/1.

Hampe, Th., Die Entwicklung des Theaterwesens in Nürnberg, 1906.

Helfert, V., Zur Geschichte des Wiener Singspiels, in der Zeitschrift für Musikwissenschaft, V, 1922/23.

Henseler, A., Der junge Offenbach, Bonner Dissertation, 1929.

Heuß, A., Zu Umlaufs Singspiel „Die Bergknappen", in der Zeitschrift der Internat. Musikgesellschaft, XIII, 1911/12

Istel, E., Die Entstehung des deutschen Melodrams, 1906.

Istel, E., Die Blütezeit der musikalischen Romantik in Deutschland, 1909.

Kapp, J., Franz Schreker, 1921.
Kleefeld, W., Das Orchester der Hamburger Oper, in den Sammelbänden der Internat. Musikgesellschaft, I, 1899/1900.
Köchel, L. von, Die kaiserliche Hofmusikkapelle zu Wien, 1868.
Köchel, L. von, Johann Joseph Fux, 1872.
Kretzschmar, H., Das erste Jahrhundert der deutschen Oper, in den Sammelbänden der Internat. Musikgesellschaft, 3. Jahrgang, 1901/2.
Kretzschmar, H., Für und gegen die Oper, im Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1913, 1914.
Kretzschmar, H., Geschichte der Oper, 1919.
Kretzschmar, H., Ignaz Holzbauers Günther von Schwarzburg, in den Denkmälern Deutscher Tonkunst, Bde. 8 und 9, 1902.
Kroll, E., Über den Musiker E. T. A. Hoffmann, in der Zeitschrift für Musikwissenschaft, IV, 1922.
Kroll, E., Hans Pfitzner, 1924.
Krone, W., Wenzel Müller, ein Beitrag zur Geschichte der komischen Oper, Berliner Dissertation, 1906.
Kroyer, Th., Die circumpolare Oper, im Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1919, 1920.
Kruse, G. R., Otto Nicolai, 1910.
Kruse, G. R., Meyerbeers Jugendopern, in der Zeitschrift für Musikwissenschaft I, 1919.
Kuckuck, L., Peter Winter als deutscher Opernkomponist, Heidelberger Dissertation, 1924.
Kurth, E., Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan, 1920.
Lach, R., Sebastian Sailers „Schöpfung" in der Musik, Denkschriften der Akademie der Wissenschaften, phil. hist. Klasse, 60. Band, Wien 1917.
Laue, H., Die Operndichtung Lortzings, Bonner Dissertation, 1929.
Leichtentritt, H., Reinhard Keiser in seinen Opern, Berliner Dissertation, 1901.
Leux, J., Chr. G. Neefe, Münchener Dissertation, 1921.
Lindner, E. O., Die erste stehende deutsche Oper, 2 Bde, 1855.
Lorenz, A., Der musikalische Aufbau von Richard Wagners „Tristan und Isolde", 1926.
Louis, R., Die deutsche Musik der Gegenwart, 1909.
Lutze, G., Aus Sondershausens Vergangenheit, o. J.
Marpurg, Fr. W., Historisch-Kritische Beiträge zur Aufnahme der Musik. 5 Bde, 1754/78.
Mattheson, J., Das neu eröffnete Orchester, 1713.
Mattheson, J., Critica-musica, 2 Bde, 1722/25.
Mattheson, J., Der musikalische Patriot, 1728.
Mattheson, J., Kern melodischer Wissenschaft, 1737.
Mattheson. J., Der vollkommene Kapellmeister, 1739.
Mattheson, J., Grundlage einer Ehrenpforte, 1740.
Maurer, J., Anton Schweitzer, Hallische Dissertation, 1911.
Mersmann, H., Christian Ludwig Boxberg und seine Oper Sardanapalus mit Beiträgen zur Ansbacher Musikgeschichte, Berliner Dissertation, 1916.

Mersmann, H., Die moderne Musik seit der Romantik, in Bückens Handbuch der Musikwissenschaft, 1928.

Mettenleiter, D., Aus der musikalischen Vergangenheit bayrischer Städte, Musikgeschichte der Stadt Regensburg, 1866.

Mettenleiter, D., Musikgeschichte der Oberpfalz, 1867.

Moser, H. J., Geschichte der deutschen Musik, 3. Bd., 2. Auflage, 1928.

Nathansky, A., Ed. von Bauernfeld, Der Graf von Gleichen, Romantische Oper von Franz Schubert, 1907.

Neißer, A., Servio Tullio, Münchener Dissertation, 1902.

Nettl, P., Beitrag zur Geschichte des deutschen Singballetts sowie zur Ötlinger und Nördlinger Musikgeschichte, in der Zeitschr. für Musikwissenschaft, VI, 1923/24.

Odendahl, L., Fr. H. Himmel, Bonner Dissertation, 1917.

Opel, J. O., Die ersten Jahrzehnte der Oper zu Leipzig, im Neuen Archiv für sächsische Geschichte und Altertumskunde, 5. Bd., 1884.

Ottzenn, C., Telemann als Opernkomponist, Berliner Dissertation, 1902.

Pfitzner, H., Vom musikalischen Drama, 1915.

Pirro, A., Schütz, 1913, 2. Auflage, 1924.

Refardt, E., Die Musik der Basler Volksschauspiele des 16. Jahrh., im Archiv für Musikwissenschaft, III, 1921.

Reipschläger, E., Schubaur, Danzi und Poißl als Operkomponisten, Rostocker Dissertation, 1911.

Riedinger, L., Dittersdorf als Opernkomponist, in G. Adlers Studien zur Musikwissenschaft, II, 1914.

Riemann, H., Opernhandbuch, 1887/93.

Riemann, H., Ausgewählte Werke von Agostino Steffani, in den Denkmälern der Tonkunst in Bayern, XI², XII².

Rolland, R., Léonore, in der Revue Musicale, IX, 1928.

Sachs, C., Die Ansbacher Hofkapelle unter Markgraf Johann Friedrich, in den Sammelbänden der Internat. Musikgesellschaft, XI, 1909/10.

Sachs, C., Musik und Oper am Kurbrandenburgischen Hof, 1910.

Sandberger, A., Ausgewählte Werke von J. K. Kerll, in den Denkmälern der Tonkunst in Bayern, II², 1901.

Sandberger, A., Besprechung von E. Istels „Entstehung des deutschen Melodrams", in der Zeitschrift der Internat. Musikgesellschaft, VII, 1905/6.

Sandberger, A., Zur Geschichte der Oper in Nürnberg in der zweiten Hälfte des 17. und zu Anfang des 18. Jahrh., im Archiv für Musikwissenschaft, I, 1918/19.

Schering, A., Geschichte des Oratoriums, 1911.

Schering, A., Zwei Singspiele des Sperontes, in der Zeitschrift für Musikwissenschaft, VII, 1924/5.

Schiedermair, L., Die Anfänge der Münchener Oper, in den Sammelbänden der Internat. Musikgesellschaft, V, 1903/4.

Schiedermair, L., Bayreuther Festspiele im Zeitalter des Absolutismus, 1908.

Schiedermair, L., Zur Geschichte der frühdeutschen Oper, im Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1910, 1911.

Schiedermair, L., Die Oper an den badischen Höfen des 17. und 18. Jahrhunderts, in den Sammelbänden der Internat. Musikgesellschaft, XIV, 1912/13.

Schiedermair, L., Beethoven und die französische Revolutionskunst, im Programmbuch des 11. vom Verein Beethoven-Haus veranstalteten Bonner Kammermusikfestes, 1913.
Schiedermair, L., Briefe Johann Philipp Käfers, in der Sandberger-Festschrift, 1918.
Schiedermair, L., Mozart. Sein Leben und seine Werke, 1922.
Schiedermair, L., Der junge Beethoven, 1925.
Schletterer, H. M., Das deutsche Singspiel, 1863.
Schmidt, G. Fr., G. C. Schürmann, Münchener Dissertation, 1913.
Schmidt, G. Fr., Die älteste deutsche Oper in Leipzig am Ende des 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts, in der Sandberger-Festschrift, 1918.
Schmidt, G. Fr., Zur Geschichte, Dramaturgie und Statistik der frühdeutschen Oper, in der Zeitschrift für Musikwissenschaft, V 1922/23, VI, 1923/24.
Schmidt, G. Fr., Neue Beiträge zur Geschichte der Musik und des Theaters am Herzogl. Hofe zu Braunschweig-Wolfenbüttel, I, 1929.
Schmitz, E., Zur musikgeschichtlichen Bedeutung der Harsdörfferschen „Frauenzimmergesprächspiele", in der Liliencron-Festschrift, 1910.
Schmitz, E., Louis Spohrs Jugendoper Alruna, in der Zeitschrift der Internat. Musikgesellschaft, XIII, 1912.
Schmitz, E., Ausgewählte Werke von Johann Staden, in den Denkmälern der Tonkunst in Bayern, VII¹, VIII¹, 1906/7.
Schneider, M., Reinhard Keiser, Der hochmütige, gestürzte und wieder erhobene Croesus — Erlesene Sätze aus L'Inganno fedele, in den Denkmälern deutscher Tonkunst, XXXVII, XXXVIII.
Scholz, H., Johann Sigismund Kusser, Münchener Dissertation, 1911.
Schünemann, G., Mendelssohns Jugendopern, in der Zeitschrift für Musikwissenschaft, V, 1923.
Schwan, W. B., Die opernästhetischen Theorien der deutschen klassischen Dichter, Bonner Dissertation, 1928.
Seidl, A., Wagneriana, 3. Band: Die Wagner-Nachfolge im Musikdrama, 1902.
Seidl, A., Moderner Geist in der deutschen Tonkunst, 1900.
Simon, J., Abt Voglers kompositorisches Wirken mit besonderer Berücksichtigung der romantischen Momente, Münchener Dissertation, 1904.
Sittard, J., Geschichte der Musik und des Theaters am Württembergischen Hofe, 2 Bde, 1890/91.
Sommer, H., Die Oper Ludwig der Fromme von G. K. Schürmann, in den Monatsheften für Musikgeschichte, XIV, 1882.
Sommer, H., Schürmanns Ludovicus Pius in Eitners Publikationen der Gesellschaft für Musikforschung, XVII, 1890.
Sondheimer, R., Gluck in Paris, in der Zeitschrift für Musikwissenschaft, V, 1922/3.
Sonneck, O. G. Th., Catalogue of Opera Librettos, printed before 1800, 2 Bde, 1914.
Spitta, Ph., Gesamtausgabe der Werke von H. Schütz, 1885/94.
Spitta, Ph., Zur Musik, 1892.
Stier, E., G. K. Schürmann, in der „Musik", 1903/4.
Stübing, A., Friedrich Hebbels Dramen als Opern, Rostocker Dissertation, 1911.
Tanner, R., Johann David Heinichen als dramatischer Komponist, Leipziger Dissertation, 1916.

Vetter, W., Stilkritische Bemerkungen zur Arienmelodik in Glucks Orfeo, in der Zeitschrift für Musikwissenschaft, IV, 1921/2.
Vetter, W., Glucks Entwicklung zum Opernreformator, im Archiv für Musikwissenschaft, VI, 1924.
Vetter, W., Gluck und seine italienischen Zeitgenossen, in der Zeitschrift für Musikwissenschaft, VII, 1924/5.
Vogler, A., Johann Christoph Vogel, Hallische Dissertation, 1914.
Voigt, F. A., Reinhard Keiser, in der Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft, VI, 1890.
Walter, Fr., Geschichte des Theaters und der Musik am Kurpfälzischen Hofe, 1898.
Waltershausen, H. W. von, Der Freischütz, 1920.
Waltershausen, H. W. von, Richard Strauß, 1921.
Waltershausen, H. W. von, Zur Dramaturgie des Fidelio, im Beethoven-Jahrbuch, I, 1924.
Weißmann, A., Zwischenzustand der Musik, in der Neuen Rundschau, 40. Jahrgang, April 1929.
Wellesz, E., J. J. Fux, Costanza e Fortezza, in den Denkmälern der Tonkunst in Österreich, XVII, 1910.
Werner, A., Städtische und fürstliche Musikpflege in Weißenfels bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, 1911.
Willms, Fr., Paul Hindemith, in „Von neuer Musik", 1925.
Zelle, Fr., Beiträge zur Geschichte der ältesten deutschen Oper, 1. J. W. Franck, 2. J. Theile und N. A. Strungk, 3. J. Ph. Förtsch, 1889/93.
Zelle, Fr., R. Keiser, Der lächerliche Prinz Jodelet, in Eitners Publikationen der Gesellsch. für Musikforschung, XX/XXII, 1892.
Zenger, M., Geschichte der Münchener Oper, herausgegeben von Th. Kroyer, 1923.

NAMENREGISTER

Abaco 15.
Adamberger 141.
Albert 22; 25.
Algarotti 124.
André 107; 110.
Anfossi 141.
Anna Amalia 99; 107; 111.
Anton Ulrich 39.
Apel 208.
Ariosti 28.
Aspelmayr 114; 142.
Auber 243; 246; 249.

Bach, Chr. 126; 157.
Bach, Ph. E. 181.
Bach, Seb. 65; 88; 98; 99.
Badia 28; 31.
Barta 142.
Bauernfeld 227.
Baußnern 303.
Beaumarchais 153; 155; 156.
Beer 282.
Beer-Walbrunn 303.
Beethoven 133; 177; 180; 181; 182; 183; 184; 186; 187; 188; 189; 197; 199; 209; 210; 212; 214; 218; 248; 249; 260; 264; 268; 277; 280; 307.
Bellini 218; 243; 249.
Benda, Fr. 107; 110.
Benda, G. 107; 116; 118; 119; 120; 133; 135; 141; 142.
Berg 310.
Berlioz 180.
Bernabei 11.
Bernard 217; 218; 219.
Bernardon 139.
Bertati 156.
Berton 179.
Bishop 177.
Bittner 285.
Bizet 280.
Blech 284.
Blinzig 61.
Boccaccio 233.
Bohse 39.
Boiëldieu 246.
Boniventi 28.
Bononcini 28.
Bontempi 28.
Borck 98.
Bordoni 12; 13; 16.
Bostel 39; 42; 45.
Bouilly 181.
Boxberg 35; 38; 62; 77.
Brand 308.
Brandes 116; 142.
Braunfels 303.
Brecht 308.
Bressand 39.
Bretzner 135; 142; 162; 163.
Bronner 34; 35; 37; 61.
Bruch 281.
Brüll 284; 285.
Bruneau 296.
Büchner, A. 22.
Büchner, G. 310.
Bungert 193; 283.
Busoni 305; 306; 307.
Byron 222.

Calderon 38; 233.
Calsabigi 147; 150; 200.
Cannabich 116.
Carissimi 11.

Castelli 227; 228.
Catel 178.
Cavagna 12.
Cavalieri 141.
Cavalli 22; 27.
Cesti 10; 11; 27; 28; 65.
Chabrier 280.
Cherubini 177; 178; 179; 180; 182; 238.
Chézi 209.
Chiari 142.
Collin 196.
Conradi 13; 14.
Conradi, I. G. 34; 61.
Conti 15; 28.
Corelli 64.
Cornelius 281; 284; 285; 286.
Cousin-Jacques 179.

Dach 22.
D'Alayrac 179.
Dalberg 126; 137.
D'Albert 283; 284; 286; 297.
D'Annunzio 300.
Danzi 116; 139; 206.
Debussy 296; 302.
Deinhardstein 241.
Deller 114.
Dercy 179.
Desboulmieres 142.
Destouches 30.
Devrient 222; 223; 229; 230.
Dezède 142.
Dieter 135.
Dittersdorf 138; 144; 167; 175; 222; 236; 243.
Döbbelin 99.
Dorn 233; 281.
Draeseke 281; 282.
Draghi 11; 28.
Drechsler 248.
Düringer 240.
Durazzo 147; 150.

Eberl 177.
Elmenhorst 39; 53.
Engel 142.
Erlebach 37; 61.

Falbaire 142.
Favart 107; 136.
Feind 39; 43; 53; 54; 55; 56; 57.
Feuerbach 264; 270.
Feustking 39; 42; 81; 83.
Fiedler 39; 43.
Filette-Loraux 178.
Fischer 141.
Flotow 245.
Förtsch 34; 62.
Franck 33; 34; 62; 66.
Fregosi 12.
Friedrich der Große 29; 94; 107; 127; 150.
Friedrich Wilhelm II. 150.
Fuchs 141.
Fuhrmann 53.
Fux 10; 31; 143.

Gabrieli 21.
Gänsbacher 207.
Galli Bibiena 9; 12.
Galuppi 124.
Gast 284.
Gaßmann 142.
Gaveaux 181; 182; 184.
Gazzaniga 156.
Gebler 141; 164.
Gehe 217; 218.
Geibel 230.
Gerber 207.
Gerstenberg 116.
Gianettini 28.
Gieseke 164.
Gleim 108.
Gluck 123; 125; 141; 147; 148; 149; 150; 151; 153; 159; 160; 165; 177; 178; 179; 180; 182; 186; 189; 190; 193; 194; 196; 198; 199; 200; 204; 214; 218; 222; 238; 260; 268.
Goethe 30; 98; 106; 107; 109; 116; 124; 144; 148; 158; 163; 166; 177; 181; 217; 237; 275.

Götz 284; 285; 286.
Goldmark 281.
Goldoni 142.
Gollmick 237.
Gossec 142; 178; 179.
Gotter 107; 116; 135; 142.
Gottsched 53; 58; 98; 122; 140.
Gounod 280.
Gozzi 107; 194.
Gräner 303.
Grassi 20.
Graun 37; 38; 93; 104; 113.
Graupner 35.
Grétry 141; 142; 157; 179.
Griepenkerl 232.
Großmann 133.
Grünewald 35; 61.
Grun 291.
Guglielmi 141; 142.
Guillard 150.
Gutzkow 245.

Händel 15; 28; 35; 62; 65; 67; 71; 79; 80; 81; 83; 85; 88; 132; 143; 147; 149.
Hagedorn 101.
Halévy 249.
Harsdörffer 10; 22; 25.
Hasse 11; 13; 29; 30; 104; 115; 149.
Haßler 23.
Hay, Du 12.
Haydn, J. 139; 181; 199.
Haydn, M. 206.
Hebbel 233; 234.
Heermann 137.
Heine 253.
Heinichen 35; 36; 37; 62; 77; 93.
Heinse 126; 180.
Hensler 145; 164.
Hentschel 281.
Herder 122; 124; 180; 181; 195; 198.
Herold 246.
Hervé 247.
Heuberger 285.
Heustreu 39.
Hiller 99; 101; 103; 104; 106; 107; 110; 111; 135; 136; 138; 140.
Himmel 194; 197.
Hindemith 310; 311; 313.
Hinsch 39; 42; 48.
Hofmann, H. 282.
Hofmann, M. 35; 36; 61.
Hoffmann, E. Th. A. 194; 196, 198; 199; 200; 201; 202; 204; 207; 209; 210; 211; 213; 216; 217; 218; 223; 226; 242; 248; 273; 290; 310.
Hofmannsthal 298; 300.
Holstein 281; 282.
Holter 39; 44; 48.
Holzbauer 126; 128; 130; 131; 133; 139; 170.
Huber 282.
Hummel 297.
Humperdinck 284; 287; 288.
Hunold 53.

Jacobi 108.
Jommelli 32; 115; 125; 135; 147.
Joseph II. 140; 141; 163.

Käfer, J. 61.
Käfer, J. Ph. 11; 61.
Kaiser 308.
Kant 181.
Karl Eugen 113; 135.
Karl Theodor 127; 136.
Kaskel 285.
Kauer 146.
Keiser, R. 10; 11; 34; 35; 36; 37; 62; 66; 67; 68; 69; 70; 75; 76; 77; 78; 81; 84; 87.
Kellner 14.
Kerll 11; 29.
Kienzl 285.
Kind 208; 209; 213; 222.
Kistler 282; 283; 284.
Klein 127; 128; 129; 133.
Kleist 241.
Klopstock 122; 127; 150; 181.
Klose 298.
Klughardt 282.

Kobelius 36; 37; 61.
Koch 98; 99.
König 39.
Körner 207; 222.
Kotzebue 135; 216; 240.
Krause 106.
Kremberg 10; 39.
Křenek 306, 307; 308.
Kretschmer 281.
Kreutzer 177; 245.
Krieger 11; 34; 36; 37; 62; 65; 66; 69; 76; 87.
Kunzen 133.
Kupelwieser 227.
Kurz 139; 142.
Kusser 10; 11; 34; 37; 62; 65; 66; 69; 70; 75; 76.

Lachmann 298.
Lachner 233; 281.
Lange 140.
Lange-Weber 141.
Langer 281.
Langert 281.
Lanjou 142.
Laun 208.
Leibniz 53.
Lemoyne 178.
Leoncavallo 295.
Lessing 30; 108; 109; 122; 127; 148; 163.
Lesueur 178; 179.
Lindpaintner 233.
Lion 310.
Liszt 297.
Lobe 237.
Locatelli 98.
Löhner 62; 64; 65.
Löwe 37; 61.
Lohmann 281.
Lortzing 177; 234; 236; 237; 238; 239; 240; 241; 242; 243; 245; 246; 275; 278.
Lotti 11.
Ludwig II. von Bayern 279.
Lulli 30; 65.

Maeterlinck 296; 310.
Maglio 20.
Mangold 281.
Marche, de la 12.
Maria Amalia 137.
Marinelli 145; 165.
Markull 233.
Marmontel 142;
Marschner 177; 216; 222; 223; 224; 226; 227; 228; 234; 235; 238; 258; 259; 261; 262; 290.
Martini 142.
Mascagni 295.
Massenet 280.
Mattheson 13; 15; 34; 35; 56; 59; 62; 67; 68; 79; 84; 85; 86; 89; 94.
Mauke 303.
Max Joseph IV. von Bayern 139.
Mayr, S. 177; 230; 232.
Mayrhofer 227.
Meder 36; 61.
Mederitsch 175.
Méhul 178; 182; 189.
Meißner 107.
Mélesville 240.
Mendelssohn-Bartholdy 222; 229; 230; 298.
Metastasio 124; 129; 130; 148; 154; 156.
Meyerbeer 207; 223; 230; 231; 232; 233; 235; 249; 252; 268.
Mingotti 98.
Mocchi 11.
Monsigny 141; 142.
Monteverdi 24; 27.
Monvel 142.
Mosel 133.
Motte-Fouqué, de la 202; 242.
Mottl 284; 286.
Mozart 112; 116; 120; 126; 128; 133; 138; 141; 144; 145; 146; 150; 151; 152; 153; 154; 155; 156; 157; 158; 159; 160; 161; 162; 163; 164; 166; 167; 168; 169; 171; 172; 173; 174; 175; 176; 177; 180; 181; 182; 184; 185; 188; 189; 190; 196; 198; 199; 200;

202; 204; 210; 212; 214; 218; 219; 225; 227; 236; 238; 243; 244; 245; 246; 261; 285; 302.
Müller, D. 122; 127.
Müller, W. 145; 146; 164; 175; 177; 243; 245.
Musäus 242.
Mussorgski 296.

Napoleon 179.
Naumann 133; 197.
Neefe 106; 110; 111; 116; 118; 119; 120; 133.
Neßler 281.
Neumeister 39; 49; 53; 54.
Nicolai, Fr. 106.
Nicolai, O., 245; 246.
Nicolini 98.
Nietzsche 300.
Novalis 272.
Noverre 113; 114; 115.

Offenbach 247; 248; 313.
Opitz 20; 22.
Ordonnez 142.

Pašr 177.
Paesiello 141.
Pallavicino 11; 28; 65.
Paul, Jean 198; 200; 237; 258.
Perez 147.
Perfall 282.
Pergolese 124.
Perinet 145; 166.
Pfitzner 289; 290; 291; 302; 303; 304.
Philidor 142.
Picander 98.
Piccinni 178.
Pisendel 15.
Pistocchi 29.
Planché 209.
Plessis, du 12.
Poißl 133; 139.
Pollarolo 28.
Ponte, da 153; 154; 156; 158; 159; 200.
Postel 39; 40; 41; 42; 43; 45; 46.
Praetorius 21.
Predieri 28.
Puccini 295; 297; 309.

Quaglio 128.

Rameau 30; 147; 149.
Reger 240.
Reichardt 106; 116; 150; 177.
Reinthaler 281.
Reiser 52.
Reznicek 303.
Rheinberger 281.
Richter, Chr. 39.
Richter, Fr. X. 127.
Ritter 284.
Rodier 12.
Rosmer 289.
Rossini 177; 210; 218; 228; 230; 231; 232; 237; 243; 248; 280.
Roullet, du 150.
Rousseau 113; 117; 120.
Rudolph 114.
Ruprecht 141; 144; 175.

Sacchini 142; 178.
Sackmann 13.
Sailer 134.
Saint-Pierre 9.
Salieri 178; 230.
Salimbene 12.
Sammartini 147.
Sandberger 303.
Santi 12.
Scarlatti 30.
Schack 145.
Scheffel 281.
Scheibe 122.
Schein 21.
Schenk 146; 175.
Schiebeler 100; 101; 122; 193.
Schieferdecker 35; 61.
Schiffer 310.
Schikaneder 145; 164; 165; 170; 173; 175; 176.

Schiller 181; 237.
Schillings 283; 284; 303.
Schinkel 205;
Schlegel 198.
Schmid 142.
Schmidt 246.
Schober 227.
Schönberg 305; 309; 310; 311.
Schönemann 98.
Schopenhauer 270.
Schott 12.
Schreker 297; 302; 303; 304; 306; 308.
Schröter 107; 117.
Schubart 106.
Schubaur 136; 137; 138.
Schubert 177; 213; 227; 228; 229; 236.
Schürer 97.
Schürmann 11; 37; 38; 62; 66; 75; 76; 77; 87.
Schütz 20; 21; 22.
Schulz 136.
Schumann 233; 234; 235; 258; 279.
Schuster 107; 111.
Schweitzer 107; 110; 116; 124; 125; 126; 128; 131; 132; 133; 136; 139.
Schweizelsperg 62; 78.
Scott 222.
Scribe 231.
Seckendorff 107; 116; 118.
Sedaine 142.
Sekles 303.
Senefelder 206.
Seydelmann 107; 111.
Seyler 99; 107; 111; 116; 124.
Shakespeare 107; 155; 161; 164; 194; 229; 233.
Skjoelderbrand 197.
Skrjabin 296.
Sommer 283.
Sonnleithner 181; 182.
Sonzogno 300.
Sorlisio 12.
Sperontes 98.
Spohr 177; 196; 216; 217; 218; 219; 220; 221; 222; 223; 225; 227; 228; 234; 252.
Spontini 177; 178; 179; 204; 231; 249; 259.
Staden, J. 21.
Staden, S. Th. 23; 24; 25.
Stamitz 127.
Standfuß 98; 102; 103.
Starzer 114; 115.
Steffani 11; 28; 29; 31; 32; 34; 37; 64; 65; 75; 115.
Stephan 305.
Stephanie, d. J. 142; 144; 162.
Stierle 141.
Storace 177.
Strauß, J. 248; 302.
Strauß, R. 188; 297; 298; 299; 302; 303; 304.
Strawinsky 307.
Strobl 136.
Strungk 10; 14; 33; 34; 35; 62; 64; 69; 85.
Süßmayr 146; 177.
Suppé 248.

Telemann 35; 36; 37; 62; 85; 86; 87; 88.
Terradeglias 147.
Terrasson 164.
Theile 33.
Theyber 141; 144; 175.
Thiemich 38.
Thomas 280.
Thuille 285; 289.
Tieck 198; 208.
Torri 29.
Traëtta 32; 115; 125; 147; 149.
Treitschke 181; 183; 184.
Trost 61.

Uhland 245.
Ulbrich 142; 175.
Umlauf 141; 142; 143; 144; 163.
Urspruch 284; 285.

Verdi 223; 269; 280; 295.
Vockerodt 53.
Vogel 178.

Vogler, G. I. 116; 197; 206; 230.
Vogler, I. G. 36; 61.

Wagner, R. 186; 188; 196; 220; 226; 233; 234; 235; 241; 249; 250; 251; 252; 254; 255; 261; 263; 264; 268; 269; 270; 271; 275; 279; 280; 281; 282; 283; 284; 285; 286; 287; 288; 289; 290; 291; 295; 297; 298; 302; 303; 307; 309; 313.
Wagner, S. 285.
Waltershausen 303.
Wassermann 305.
Weber, C. M. v. 177; 204; 205; 206; 207; 209; 210; 213; 214; 216; 217; 218; 219; 220; 222; 223; 226; 227; 228; 230; 231; 234; 243; 246; 249; 252; 258; 259; 260; 262; 263; 269; 272; 278; 287; 289; 290; 309.
Weidmann 142.
Weigl 146; 197.
Weill 308.
Weingartner 283.
Weiße 98; 100; 101; 105; 108; 135.
Weißheimer 282.
Wellesz 309.
Wesendonk 270.
Wette 288.
Wich 79.
Wieland 108; 109; 122; 123; 124; 125; 126; 127; 128; 129; 130; 164; 165; 195.
Wilde 297.
Wilhelmine, Markgräfin 94.
Winckelmann 116; 125.
Winkler 52.
Winter 116; 139; 146; 177; 194; 197.
Wohlbrück 222.
Wolf, E. W. 106; 137.
Wolf, Hugo 284; 285; 286.
Wolzogen 297.
Wranitzky 146; 175.

Zelter 207.
Zemisch 99.
Zenger 282.
Ziegler 241.
Zöllner 282.
Zola 295.
Zumsteeg 135.

VERLAG VON QUELLE & MEYER IN LEIPZIG

Der junge Beethoven

Von Professor Dr. L. SCHIEDERMAIR

487 Seiten mit 20 Kupferdrucktafeln, 3 Faksimilebeilagen und zwei bisher unveröffentlichten Werken Beethovens

In Ganzleinengeschenkband M. 20.—

„Die Jugendzeit Beethovens zu erhellen war eine Aufgabe, die noch des Forschers harrte. Im ersten Teile ersteht vor dem Leser die ganze, reizvolle Zeit kurkölnischen Hoflebens, dieses Stücks Spätrokokos, in das das junge Genie Beethoven hineingestellt war. Im zweiten Teil verarbeitet Verfasser die mächtige Persönlichkeit des großen Künstlers und Geistesmenschen, wie sie aus den Wurzeln der rheinischen Heimat und Jugend erwächst. Die Darstellung ist bewundernswürdig. Allen Musikern und Musikfreunden sei dies glänzende Buch zur Anschaffung empfohlen, denn seine Lektüre wird ihnen als reichen Gewinn eine vollabgerundete Anschauung von dem ganzen Beethoven bringen." Rheinische Musikblätter

„Zwei Momente ließen Verfasser wie kaum einen zweiten geeignet erscheinen: erstens das rheinische Milieu, in dem er lebt und webt, und zweitens seine zahlreichen historischen und anderen Arbeiten auf diesem Gebiete. Die Darstellung weist alle Vorzüge auf, die man von einem Biographen Beethovens erwartet: Historische, wissenschaftliche Genauigkeit, einen weiten und tiefen Blick, warme Begeisterung und doch zurückhaltendes sachliches Urteil und einen blühenden Stil. Der Verlag hat dem Werk äußerlich und innerlich eine äußerst vornehme Ausstattung gegeben. Die 20 feinen Kupferdrucktafeln, die Faksimilebeilagen und die zahlreichen Notenbeispiele illustrieren dasselbe in lehrreichster Weise und stellen auch dieses prächtige Werk in die erste Reihe der Beethoven-Literatur. Als ein Geschenkwerk ersten Ranges, das ein Glanzstück in der Bibliothek jedes Musikfreundes bilden wird, verdient das Buch uneingeschränkte Empfehlung." Musica-Sacra

Aus dem Inhalt:

Kurköln — Die Residenz — Hofkapelle, Hofbühne, Gesellschaftsmusik — Zeitgenössische Mitteilungen über das Bonner Musikleben — Die Familie van Beethoven — Familiendokumente — Die Kinderjahre — Christian Gottlob Neefe — Im kurfürstlichen Hofdienst — Der Freundeskreis, Die Wiener Reise — Die Familienkatastrophe — Eleonore von Breuning — Die letzten Bonner Jahre — Abschied — Stamm- und Reisebuchblätter — Erstes Stadium — Entwirrung und Weisung — Frühe Kompositionsversuche — Mozart — Bildung, Freundschaft, Liebe — Schicksal — Aufklärung, Schiller, Kant — Lieder — Arien, Klavierstücke — Kammermusik — Suiten, Konzert- und Sinfoniefragmente — Die Kaiserkantaten — *Bisher unveröffentlichte Werke Beethovens:* Punschlied — Violinkonzert in C, Fragment.